ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”

Revista de istorie şi teorie literară

ANUL XLIV
1-4
ianuarie – decembrie
1996

În acest număr:

- *Patru secole de la naşterea lui Petru Movilă*
- *Clasicii noştri* (studii despre T. ARGHEZI, M. SADOVEANU şi CAMIL PETRESCU)
- *Scriitori români contemporani* (studii despre MARIN PREDA, NICHITA STĂNESCU, ŞTEFAN BĂNULESCU, IOAN PETRU CULIANU şi GHEORGHE CRĂCIUN)
- *Memorialistică* (ALEXANDRU CIORĂNESCU, VLAICU BÂRNA)
- *Literatura română şi străinătatea*
- N. A. BERDIAEV, *Cunoaşterea de sine*
- *Din dosarul exilului românesc*

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie și teorie literară

Apare sub egida

INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Director onorific: **Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA**
Director: **Dan GRIGORESCU**

COLECTIVUL DE REDACŢIE:

Secretar general de redacţie: Nicolae MECU
Redactori: Laurenţiu HANGANU, Constantin HÂRLAV, Adriana MITU, Andrei NESTORESCU

CONSILIUL EDITORIAL:

Mircea ANGHELESCU, Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Crişu DASCĂLU, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Dan MĂNUCĂ, Mihai MORARU, Liviu PETRESCU, Mircea POPA, Al. SĂNDULESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA

Redacţionale:

- Colaboratorii sunt rugaţi să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.
- Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei: 76117 Bucureşti, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, telefon 410 38 46, 410 32 00 (int. 2023).
- Abonamentele din ţară şi din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, fax 401-222 6407, tel. 401-618 5103, 401-222 4126, Bucureşti, România; ORION PRESS INTERNATIONAL S.R.L., Şos. Olteniţei 35-37, sector 4, P.O. Box 61-170, fax 401-312 2425; 401-634 7145, tel. 401-634 6345, Bucureşti, România.
- Vă puteţi adresa şi firmei AMCO PRESS S.R.L., Bd. Nicolae Grigorescu nr. 29A, ap. 66, sector 3, Bucureşti, România, C.P. 57-88, fax 401-312 519, tel. 401-643 9390; 401-312 5109.

ADRESA EDITURII
Calea 13 Septembrie nr. 13
76117 Bucureşti, C.P. 5-42
Telefon 410 38 46/2119

ADRESA REDACŢIEI
Calea 13 Septembrie nr. 13
76117 Bucureşti
Telefon 410 32 00, Fax: (401)312 43 05

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie și teorie literară

Anul XLIV Nr. 1 – 4 ianuarie-decembrie 1996

S U M A R

PATRU SECOLE DE LA NAȘTEREA LUI PETRU MOVILĂ

GHEORGHE BOBÂNĂ, Idei umaniste în opera lui Petru Movilă 3

CLASICII NOȘTRI

ALINA PAMFIL, Iconografii neconvenționale în romanul *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi 13
VERONICA BÂTCĂ, Motive inițiatice în proza scurtă a lui M. Sadoveanu 23
CORINA CIOCÂRLIE, Peripețiile lui Fred Vasilescu în lumea oglinzii 35

SCRIITORI ROMÂNI CONTEMPORANI

EMIL COLTOFEANU, „Al doilea val" în Siliștea-Gumești 47
ANTOANETA TANEVA, Marin Preda: paternitatea sublimată 55
CORIN BRAGA, L'univers imaginaire de Nichita Stănescu 63
ELENA BORTĂ, Ipostaze ale fantasticului mitico-magic: Ștefan Bănulescu 79
ILEANA MIHĂILĂ, L'ésotérisme et la nouvelle perspective sur la littérature. La mythanalyse de Ioan P. Couliano 87
MONICA SPIRIDON, De la teoria la practica textualistă: proza lui Gheorghe Crăciun 95

MEMORIALISTICĂ

ALEXANDRU CIORĂNESCU, Fragmente de jurnal 101
VLAICU BÂRNA, În Bucureștii anilor războiului 117

LITERATURA ROMÂNĂ ȘI STRĂINĂTATEA

EVA BEHRING, Rumänienbezogene Forschungen in Deutschland. Ein Bericht 127
MIRCEA MUTHU, Modelul francez în relația centru–periferie (Europa de Sud-Est) 141

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 1 – 236, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POETICĂ

CORNEL MIHAI IONESCU, Poezia lui Friedrich Nietzsche 147
GABRIELA DUDA, Câteva „cuvinte pădureţe" despre avangarda literară 153

CONTROVERSE

FLORIN MIHĂILESCU, Ce mai poate însemna realismul astăzi? 165

ESEU

N. A. BERDIAEV, Cunoaşterea de sine. Încercare de autobiografie filosofică (trad. de Ana-Maria Brezuleanu) 171

IN MEMORIAM

Profesorului Ion C. Chiţimia (Cătălina Velculescu) 183
Ovidiu Papadima (Iordan Datcu) 187

GLOSE

OVID S. CROHMĂLNICEANU, „Corb alb": Emil Isac, un reprezentant al decadenţei în literatura română din Ardeal, la începutul secolului 191
ANA-MARIA BREZULEANU, De la vodevilul francez spre „teatrul nou" (1918-1925) 199
EMIL MANU, Moartea poetului Ion Caraion 211

TEXTE ŞI DOCUMENTE

MIRCEA POPA, Din dosarele exilului românesc: Corespondenţa lui Al. Busuioceanu cu intelectualii români din exil (II) 219

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IDEI UMANISTE ÎN OPERA LUI PETRU MOVILĂ

Gheorghe Bobână

Prin multe din iniţiativele sale culturale, prin ideile exprimate în scrierile sale, mitropolitul Petru Movilă (1596-1646) ne apare ca un cărturar de factură umanistă.

Activitatea sa la Kiev a fost nemijlocit legată de lupta Bisericii Ortodoxe din Ucraina pentru supravieţuire împotriva catolicismului şi a uniaţiei. Deşi această luptă avea drept obiective imediate consolidarea poziţiilor ortodoxiei în statul polon, repercusiunile ei au avut un larg ecou în întreaga lume ortodoxă.

În secolele XVI-XVII în Europa are loc o reformă a catolicismului. Înfăptuită prin Contrareformă, ea n-a constituit doar o negare a protestantismului şi a umanismului. Această mişcare religioasă şi culturală a reprezentat o depăşire a acestor curente prin păstrarea şi asimilarea multora dintre realizările lor. Contrareforma a contribuit la înnoirea catolicismului fără a atenta la dogmele, ritualurile şi instituţiile sale. Ea a insuflat o nouă viaţă ritualurilor şi cultelor, a creat o reţea de şcoli şi colegii, a organizat misionarismul şi predica regulată, s-a raliat la noua mentalitate estetică, creată de cultura barocului. Asemeni protestantismului, Contrareforma a constituit un răspuns la noile necesităţi religioase ale individului european din epoca modernă (1, 256-259).

Contrareforma a reprezentat o epocă şi în viaţa religioasă a Regatului Polon, marcată printr-un şir de înnoiri şi reforme. Catolicismul polon a căpătat în această perioadă unele trăsături noi, cum ar fi disciplina interioară şi integritatea instituţiilor bisericeşti, influenţa politică şi forţa materială, expresivitatea pronunţată a ritualului, dobândită prin folosirea elementelor baroce. A fost creat un nou sistem de învăţământ cu o largă reţea de instituţii menite să pregătească un cler erudit, educat în spiritul disciplinei şi al responsabilităţii (2).

O parte componentă a acestui proces cultural-religios european devine şi mişcarea uniaţilor de la sfârşitul secolului al XVI-lea din Ucraina şi Ardeal. Criza ortodoxiei în perioada respectivă era evidentă. Ideologii unirii bisericii ortodoxe cu cea catolică sub supremaţia papei urmăreau, în linii generale, scopul de a ieşi din criză, de a înnoi, de a reforma ortodoxia, de a o situa pe o temelie trainică. În Ucraina acestei perioade astfel de proiecte înainta atât nobilimea, cât şi o parte a clerului (3). Desigur că mişcarea uniată care a culminat cu adoptarea actului de

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 3 – 12, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unire de la Brest din 12 iunie 1595 n-a fost omogenă. Unii dintre prelaţii ortodocşi care au aderat la uniaţie urmăreau scopuri ce nu aveau nimic comun cu tendinţa de a salva ortodoxia. Între ortodocşi şi uniaţii susţinuţi de catolicism şi autorităţile polone a început o luptă îndelungată în care ortodoxia pierdea mereu poziţiile.

În preajma stabilirii lui Petru Movilă la Kiev situaţia bisericii ortodoxe din Ucraina era deplorabilă. Nu ne vom opri aici asupra eforturilor depuse de Petru Movilă pentru consolidarea poziţiilor politice ale ortodoxiei în Regatul Polon. Vom menţiona doar că prin hotărârile seimului convocaţional din 1632 şi articolele la constituţie din anii 1641 şi 1647, semnate de regele Vladislav al IV-lea la insistenţa lui Petru Movilă, situaţia politică a adepţilor ortodoxiei în statul polon se îmbunătăţise considerabil (4, 39-41). Înaltul prelat din Kiev era conştient de faptul că, în lupta cu uniaţii şi catolicii, ortodoxia se afla în pierdere atât din cauza lipsei în Ucraina a unui sistem de instituţii ortodoxe bine închegat şi dirijat de o forţă autoritară, cât şi din cauza nivelului intelectual redus al clerului ortodox. Regenerarea vieţii intelectuale a clerului ortodox nu mai putea fi înfăptuită prin cultura slavonă şi nici prin cea bizantină, care la începutul epocii moderne era depăşită (5, 164). Pentru a rezista atacurilor catolicismului şi uniaţilor trebuia împrumutate armele lor, ortodoxia trebuia întărită prin cultura latină a Occidentului, primenită prin Renaştere, Reformă şi Contrareformă.

Activitatea lui Petru Movilă orientată spre regenerarea spirituală a ortodoxiei s-a desfăşurat pe multiple planuri, cuprinzând reformarea învăţământului teologic, îndreptarea şi reeditarea cărţilor de cult, transformarea doctrinei ortodoxe într-un sistem teologic asemeni celui catolic.

Este bine cunoscut aportul lui Petru Movilă la reforma învăţământului teologic în Sud-Estul Europei. Cărturarul era conştient de necesitatea creării în lumea ortodoxă a unei şcoli superioare având o bază ştiinţifică şi culturală mai largă, care, după nivelul de predare şi metodele de educaţie, nu ar fi cedat colegiilor şi universităţilor din Occident. Şcolile existente în acea perioadă în Ucraina se limitau doar la învăţarea literelor şi declamarea textelor liturgice după memorie. Arhimandritul Lavrei Pecerska Petru Movilă scria în iunie 1631: „...văzând marea pierdere pentru sufletele omeneşti din cauza ignoranţei clerului şi a lipsei de învăţătură a tineretului... am hotărât să întemeiez o şcoală pentru ca tineretul să fie îndrumat în evlavie, bune moravuri şi arte liberale." (6, 93-94). Şcoala, sub denumirea de „gimnaziu", a fost deschisă la început pe teritoriul mănăstirii Lavra Pecerska, iar mai apoi ea s-a unit, în anul următor, 1632, cu şcoala Frăţiei Ortodoxe din Kiev, numindu-se „colegiu". Structura şi metodele de predare în colegiul movilean aveau acelaşi caracter ca şi în instituţiile de învăţământ occidentale. Profesorii foloseau filosofia pentru argumentarea ortodoxiei şi elaborarea unui sistem teologic propriu. Predarea, îndeosebi în clasele superioare, se făcea în limba latină, dar se studiau totodată slavona, greaca şi polona. Introducerea limbii latine ca limbă de predare într-un colegiu ortodox a provocat atacuri vehemente din partea clericilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ignoranţi şi a multora dintre mireni. Ei i-au învinuit pe profesorii colegiului şi chiar pe Petru Movilă de complicitate cu catolicii şi uniaţii. Ridicându-se în apărarea limbii latine ca limbă de cultură mitropolitul kievean menţiona în *Lithos*: „E bine ca ruşii să înveţe limba latină, căci în limba slavonă sunt puţine cărţi, iar cele greceşti cu mare greu şi multă cheltuială se găsesc, pe când cele latineşti sunt uşor de găsit... Şi cetăţenii nobili, ce se descurcă în chestiuni de stat şi în cele de credinţă, ar trebui să fie iscusiţi, pe lângă dialectul grec şi slavon, şi în cel polon şi latin. Căci e mai bine să discuţi probleme politice şi teologice cu cei deştepţi şi iscusiţi, decât cu cei ignoranţi..."(7).

Înaltul ierarh considera colegiul din Kiev cea mai însemnată realizare a sa, lăsându-i prin testament întreaga sa bibliotecă şi o parte considerabilă din avere (8, 784-785). Acordând o deosebită atenţie procesului de învăţământ, Petru Movilă dedică în 1636 „tineretului nobil şi temător de Dumnezeu", „...tuturor spudeilor cuminţi ai şcolilor kievene" un *Antologhion*. „Cu ajutorul lui Dumnezeu şi cu slabele mele puteri, scrie el în *Predoslovie*, m-am străduit să reînnoiesc gimnaziul, adică şcoala din Kiev, în mare măsură decăzută şi pustiită; am asigurat-o cu cărţi, profesori şi multe alte necesare" (9, 4). Gânditorul umanist cere profesorilor colegiului să predea ştiinţele după o anumită metodă, clară şi accesibilă tineretului şi care să nu contrazică credinţa în Dumnezeu, căci altfel orice înţelepciune se transformă într-o erezie.

Antologhionul lui Petru Movilă reprezintă un îndrumar pentru elevi şi în genere pentru ştiutori de carte în viaţa morală religioasă, în activitatea socială şi în traiul cotidian. Spiritul şcolii din acele timpuri cerea ca tinerii să fie educaţi în supunere, dragoste pentru Dumnezeu şi virtute, prin respectarea strictă a părţii rituale a religiei. Profesorii, la rândul lor, erau obligaţi să demonstreze prin propria lor conduită un model de viaţă evlavioasă, ei trebuiau să educe la elevi supuşenia, care nu caută onoruri temporare, ci gloria eternă în Dumnezeu. Rugăciunile, textele canonice sunt redate în *Antologhion* în limba slavonă, pe când toate indicaţiile, sfaturile, adică „meditaţiile" şi „ştiinţele" sunt expuse în limba ucraineană. Aceasta se explică prin tendinţa de a face cartea cât mai accesibilă şi mai larg răspândită. Aceeaşi tendinţă se manifestă în alte scrieri ale lui Petru Movilă, cum ar fi *Liturghierul* de la 1629, *Triodionul* de la 1631, *Evanghelia pentru învăţătură* de la 1637 ş.a. Orientarea de nuanţă umanistă a cărturarului în acest domeniu este evidentă. Editând *Evanghelia pentru învăţătură*, conform propriei sale expresii „în dialectul rus", mitropolitul menţiona că a făcut aceasta pentru ca „orişicare să poată cunoaşte mai uşor calea spre mântuire" (10, 4). Deplin conştient de semnificaţia operei sale, Petru Movilă tinde să facă cunoscute adevărurile bisericii ortodoxe şi în limba oficială a Regatului Polon. El tipăreşte în limba polonă cărţi de dogmatică religioasă, devenite opere de rezonanţă în biserica ortodoxă, cum a fi *Lithos* (1644), *Zebranie Krokiey nauki o artikulach wiary prawoslawnocatholickiey chrzescianskiey* (1645), *Mowa duchowna* (1645).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Petru Movilă îşi rostea predicile la Kiev în limba ucraineană, după cum ne demonstrează şi prima sa contribuţie mai considerabilă în acest domeniu – predica *Cuvânt despre crucea lui Isus Hristos şi crucea fiecărui om*, rostită la 4 martie 1632. Oficiind în 1645, la Iaşi, nunta fiicei lui Vasile Lupu cu Janusz Radziwill, mitropolitul kievean pronunţă predica despre tainele căsătoriei, după spusele sale, parte în limba română, pentru gazde, parte în limba polonă, pentru oaspeţi (11, 588). Introducerea unor astfel de „inovaţii" în practica liturgică, cum ar fi petrecerea serviciului divin în limba vorbită de popor şi unele simplificări ale ritualului bisericesc, necesita în acele timpuri un mare curaj civic şi putea avea consecinţe grave pentru autorul lor. Din aceste motive Petru Movilă declară în predoslovia la *Antologhion* că, luând decizia să editeze această carte cu unele „inovaţii", n-a manifestat neglijenţă faţă de credinţa strămoşească, ci a fost animat doar de vocaţia tuturor celor ce se ocupă cu ştiinţele de a cruţa timpul cititorului şi de a face textul mai accesibil. Pe de altă parte, consideră înaltul prelat, aceste „mici schimbări" sunt în puterea mitropolitului şi ierarhului bisericii ortodoxe, putere acordată lui de însuşi Dumnezeu (9, 11).

În spiritul umanismului, Petru Movilă elogiază cartea şi învăţătura. Orice monument material, afirmă cărturarul, se şterge, arde, se ruinează, dispare în negura timpurilor, pe când cuvântul scris rămâne pentru vecie. De aceea biserica ortodoxă exprimă recunoştinţă „protectorilor" săi „...nu prin piramide ori coloane de marmură, cum obişnuiesc păgânii să ridice bărbaţilor cu merite, ci le promite gloria nepieritoare dedicându-le cărţile sfinte" (10, 7). Tradiţia culturală bizantină considera drept sarcină principală a cărturarului „eliberarea cuvântului", săvârşirea minunii de a iniţia în ale cuvântului divin pe cei neştiutori de carte, iar acţiunea cuvântului era considerată egală cu cea a actului divin. În concepţia lui Petru Movilă nu există forţă a naturii capabilă să concureze cu cea a cuvântului: „Se minunează omul cum de se întâmplă că în măruntaiele pământului se află astfel de roci minunate, cum este magnetul, care atrage spre sine fierul; însă şi mai tare se va minuna fiecare şi va aprecia semnele şi exodul sfintei rugăciuni. Însuşi sfântul Ioan Gură de Aur, învăţătorul Bisericii de Răsărit, recunoaşte că depăşeşte forţa rugăciunii orice natură" (10, 5). În *Predoslovia către sfinţitul cititor* din *Evanghelia pentru învăţătură* de la 1637 cărturarul elogiază predica, adică cuvântul lui Dumnezeu: „... Predica cuvântului lui Dumnezeu pe cei rătăciţi de la credinţa ortodoxă îi întoarce din nou pe drumul cel drept, predica cuvântului lui Dumnezeu pe neştiutori îi învaţă, pe cei căzuţi în disperare îi susţine şi-i întoarce în sânul creştinităţii. Predica cuvântului lui Dumnezeu uneşte inimile învrăjbite de mâna otrăvitoare şi le îndreaptă spre iubirea frăţească. Predica cuvântului lui Dumnezeu sfarmă spadele ascuţite, pregătite pentru omor şi tâlhărie, înăbuşă jinduirea către fratele, uneltirile necurate şi murdare. În sfârşit, predica cuvântului lui Dumnezeu încălzeşte inimile îngheţate şi le îndreaptă către evlavie... şi calea sigură spre împărăţia cerului o arată şi o bătătoreşte" (10, 15).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La începutul celui de al doilea pătrar al secolului al XVII-lea, în vremea instalării lui Petru Movilă în scaunul de arhimandrit al Lavrei Pecerska din Kiev, ritualul bisericesc în Ucraina se află în decădere. Una din cauze consta în numeroasele greşeli de logică şi conţinut care abundau în cărţile de cult, transcrise de cele mai multe ori de oameni puţin ştiutori de carte. În predoslovia la *Liturghierul* de la 1629, editat de Petru Movilă în propria-i traducere din limba greacă, unul dintre tipografi menţionează: „... toate cărţile slavoneşti, timp de o sută de ani, sunt copiate de necărturari, mâzgălitori de cerneală, care nu au minte, nu ştiu limba şi nu pricep sensul cuvintelor" (12, 13). În multe liturghiere lipseau un şir de slujbe, ceea ce influenţa asupra desfăşurării logice a serviciului divin. Totodată lipseau indicaţiile referitoare la ordinea efectuării ritualului bisericesc şi din cauza aceasta preoţii acţionau în mod arbitrar. În cărţile de cult fuseseră introduse multe rugăciuni cu caracter apocrif ori chiar păgân. Această incertitudine în practica serviciului divin l-a făcut pe Petru Movilă să depună eforturi considerabile pentru corectarea şi reeditarea cărţilor de cult. Timp de cinci ani, până la alegerea sa, în anul 1633, ca mitropolit, Petru Movilă editează la tipografia Lavrei 15 cărţi. Printre acestea un rol deosebit îi revine *Liturghierului* de la 1629, carte de program pentru serviciul divin din Ucraina secolului al XVII-lea. În *Predoslovia către cititor*, inclusă de Petru Movilă în cea de a doua ediţie a *Liturghierului* (1639) se menţionează că acest liturghier „... timp de câţva ani l-am tradus de pe textul grecesc, l-am confruntat cu textul ediţiilor greceşti şi ale liturghierelor noastre vechi – ruse şi moscovite" (13, 7-8). Astfel, în spirit umanist, cărturarul apelează la textul original, foloseşte diferite izvoare, comparându-le, pentru a edita un liturghier deplin şi corect. Punând la baza operei sale originalul grecesc şi comparându-l minuţios cu vechile traduceri slavone, Petru Movilă a reuşit într-o mare măsură să omită acele scăpări, abateri, iar uneori şi denaturări, care se întâlneau în textele editate anterior. Totodată *Liturghierul* de la 1629 conţine şi un şir de articole adăugătoare despre ordinea de înfăptuire a unora ori altora dintre slujbe, ceea ce permitea preoţilor să efectueze serviciul divin conştienţi de semnificaţia lui.

Reieşind din înalta menire a cărturarului, al cărui principal exponent social în acea epocă era cu preponderenţă slujitorul bisericii, Petru Movilă argumentează în scrierile sale prioritatea clerului asupra puterii laice în stat. În *Predoslovia către sfinţitul cititor* din *Evanghelia pentru învăţătură* de la 1637, precum şi în dedicaţia adresată întregului cler al bisericii ortodoxe din *Evhologhionul* de la 1646, mitropolitului kievean exprimă ideea situaţiei prioritare în stat a „sacerdoţiului", adică a preoţimii în calitate de călăuză morală şi spirituală a poporului. Prin meritele sale, consideră el, preoţimea nu poate fi egală cu nici o categorie socială, nici chiar cu cea a regilor. „Starea cezarilor şi a crailor" este deosebit de importantă, însă deasupra ei se află, şi mai importantă, starea preoţilor, căci cezarilor, crailor şi tuturor „potentaţilor" din această lume le este dată de la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dumnezeu Atotputernicul puterea asupra moşiilor, pământurilor şi tuturor oamenilor, pe când preoţii sunt stăpâni peste sufletul omenesc. Însă „... precum sufletul este mai presus decât corpul, la fel şi starea preoţească depăşeşte laurii demnităţii tuturor potentaţilor din lume" (10, 11). Această prioritate acordată clerului faţă de puterea laică îşi are explicaţia nu numai în faptul că Petru Movilă se află în fruntea bisericii ortodoxe din Ucraina. În condiţiile istorice când ucrainienii nu dispuneau de propria statalitate, iar puterea asupra pământurilor lor aparţinea regelui polon, străin prin limbă şi credinţă, unica „putere proprie" era cea a bisericii ortodoxe (14, 127). Totodată gânditorul umanist nu putea să neglijeze ideea necesităţii unei forţe puternice a principelui în stat, îndeosebi cu referire la ţara sa de baştină – Moldova. În dedicaţia *Triodionului* de la 1631, adresată fratelui său Moise Movilă, se reliefează chipul ideal al cârmuitorului creştin – puternic şi hotărât în acţiunile sale. Evlavios, el trebuie să fie fidel ortodoxiei, să apere credinţa, căci puterea sa devine nemijlocit de la Dumnezeu, şi în faţa lui, nu a oamenilor şi a bisericii, el va da seama de acţiunile sale.

În Ţările Române, aflate sub jugul otoman, cât şi în Ucraina, stăpânită de poloni, ideile de apărare a credinţei se îmbinau în operele reprezentanţilor clerului cu cele de apărare a patriei. În *Învăţăturile* către fratele său Moise, Petru Movilă situează pe primul plan nu atât îndatoririle morale ale domnitorului, cât pe cele politice: „La conducerea tronului tău întru cele politiceşti, să împlineşti mai întâi pe acestea" (15, 195). Grija deosebită a domnitorului trebuie să fie libertatea şi independenţa patriei: „Pentru libertatea Patriei şi a supuşilor tăi să lupţi bărbăteşte" (15, 195). Descriind blazonul unei familii de nobili ucrainieni, care includea o cruce şi o săgeată, cărturarul menţiona: „Săgeata care este alipită crucii vorbeşte despre bărbăţia şi vitejia acestui renumit cavaler şi a urmaşilor săi, care sunt gata să-şi manifeste devotamentul credinţei creştine şi Patriei dragi, cu arcul, săgeata şi alte arme cavalereşti" (10, 5).

Petru Movilă împărtăşeşte conceptul de glorie în interpretarea renascentistă, conform căreia omul trebuia să-şi consacre activitatea servirii ţării. Gânditorii renascentişti considerau că „gloria", faima eroică este scopul urmărit de regi şi domnitori. În dedicaţia către Tomasz Zamoyski din *Triodionul* de la 1631 cărturarul menţiona că gloria se afla în mare cinste la principii şi filosofii din vechime, ea „... era considerată de ei mai presus decât moartea" (16, 4). Pentru confirmarea acestui fapt el apelează la cuvintele lui Marc Aureliu din cartea *Orologiul principilor*: „După cum acel Marc Aureliu Cezarul acele cuvinte de aur a rostit: pentru Dumnezeu, rog, ca mai curând viaţa mea să fie curmată, decât numele meu să fie supus uitării" (16, 4).

Scrierile movilene reprezintă o sinteză originală a sacrului şi laicului. În predoslovii, dedicaţii şi adresări către cititori întâlnim numeroase date referitoare la istorie, geografie, cosmologie, medicină ş.a., care nu diminuează cu nimic caracterul moralizator-religios al lor. Un astfel de procedeu era des răspândit în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

operele scriitorilor şi filosofilor renascentişti. La interferenţa dintre sacru şi laic se situează şi tratarea de către Petru Movilă a problemei omului. În spiritul tradiţiilor filosofice renascentiste, omul era considerat o fiinţă ce ocupă o poziţie intermediară între împărăţia spiritului şi cea a materiei, aparţinând, prin existenţa în el a materialului şi spiritualului, ambelor lumi – celei terestre şi celei celeste. Preferinţă se acordă, cum e şi firesc, naturii spirituale a omului, ea este considerată partea principală, definitorie, a individului, parte demnă de o atenţie deosebită. „Fiecare din noi, – scrie Petru Movilă în *Cuvântul către blândul cititor* din *Triodionul* de la 1640 – fără a uita marea bunătate a lui Dumnezeu, trebuie să mediteze asupra faptului că Dumnezeu l-a creat pe om în urma celorlalte fiinţe după chipul său... Cunoscând acestea, omul cu atât mai mult trebuie să se supună lui, având în sine chipul lui Dumnezeu" (17, 9). În marea verigă a existenţei omul ocupă un loc privilegiat, fiind mai întâi de toate o fiinţă inteligentă: „Creatură raţională a lui Dumnezeu, omul a fost pus de către ziditori pe tărâmul de sub soare domn ori stăpân peste celelalte creaturi pământeşti" – menţionează Petru Movilă în dedicaţia *Evhologhionului* adresată întregului cler al bisericii ortodoxe (18, 3). Cărturarul împărtăşeşte concepţia întemeiată pe tradiţiile antichităţii şi larg răspândită în filosofia renascentistă despre concordanţa deplină dintre macrocosm, adică lume, univers, şi microcosm, adică om. În aceeaşi dedicaţie la *Evhologhion*, adresându-se către arhierei, el îi califică drept lumină a lumii, ochiul corpului, sare a pământului. Rezumând toate aceste teze, Petru Movilă conchide că „omul este cerul, ori majestatea lui Dumnezeu" (18, 4). Problema corelaţiei dintre om şi univers, macrocosm şi microcosm, va fi reluată de Dimitrie Cantemir în *Divanul* său. Însă cel care a abordat printre primii această temă în cultura românească a fost Petru Movilă, în scrisorile sale de rezonanţă europeană.

Asemeni lui Aristotel şi comentatorilor săi renascentişti, Petru Movilă consideră sufletul drept formă dătătoare de viaţă corpului material. Omul, în concepţia sa, reprezintă o totalitate a materiei şi formei, o unitate indisolubilă a lor. În aceeaşi dedicaţie din *Evhologhion* cărturarul menţiona: „... după cum sufletul pătrunde întregul corp, astfel şi divinitatea prin ştiinţă şi ordine trebuie să fie prezentă în fiecare din făpturile sale" (18, 5). Doctrina despre om ca unitate indisolubilă dintre suflet şi corp reprezintă o concepţie ontologică împărtăşită de mulţi cărturari din Sud-Estul Europei în secolul al XVII-lea. Din tratarea omului ca unitate a două principii contrare – pieritor şi nepieritor, material şi spiritual – reieşea ideea despre natura lui contradictorie; primul principiu îl atrăgea către ceea ce e pământesc, senzual, iar al doilea – către spiritual şi, în ultimă instanţă, către divinitate. „Fiind creat omul din trup şi suflet – scria Petru Movilă în *Predoslovia* la *Triodionul* de la 1640 – necesită altă hrană pentru corp şi alta pentru suflet: există deci pâinea pentru corp, şi este pentru suflet, asemenea manei cereşti, sfânta rugăciune, aceea pe care se stăruie sufletul s-o pronunţe şi care se numeşte dintotdeauna «cuvântul lui Dumnezeu»" (16, 4).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În scrierile lui Petru Movilă este permanent prezentă imaginea antichității. Sunt cunoscute mai multe modalități de tratare a antichității în gândirea medievală și renascentistă. Deși în scrierile teologice există tendința de a diminua aportul anticilor la dezvoltarea culturii universale, invocându-se drept motiv păgânismul lor, în aceleași scrieri se mai manifestă și tendința de a folosi motivele antice în scopul promovării ideii prevestirii, sosirii Mântuitorului pe pământ sub chipul lui Isus Hristos. Drept confirmare avem textele despre *sibile*, deosebit de frecvente în literatura română din secolul al XVII-lea (19). Altă modalitate de a întrebuința imaginile antichității în scopuri creștine o reprezintă nenumăratele comparații ale faptelor sfinților mucenici pentru credință, a întâmplărilor și a obiectelor de cult cu personalități, evenimente și chipuri din antichitate. Acest procedeu, umanist prin esență, care nu diminuează cu nimic semnificația conceptuală a antichității, ci doar o amplifică și o propagă, este des folosit și de Petru Movilă. În dedicația *Evangheliei pentru învățătură* de la 1637, adresată lui Fiodor Proscura Suszcianski, cărturarul compară această carte cu o oglindă foarte folositoare sufletelor credincioșilor, ea „... se mai aseamănă acelei oglinde a lui Arhimede, cu care el a pârjolit sub zidurile Siracuzei oștirile romane, după cum mărturisește Dion..." (10, 4). Recunoștința bisericii ortodoxe față de serviciile oferite ei de către Suszcianski și strămoșii săi nu poate fi exprimată nici de cei mai iluștri pictori ai antichității: „Să încerce cei mai vestiți zugravi Apelles și Protones a face acest lucru... Grea va fi pentru ei această muncă" (10, 7).

Cărțile lui Petru Movilă au fost scrise și editate în condițiile unei aprige lupte pentru existență a ortodoxiei în Regatul Polon, unde religia oficială era cea catolică și unde se proclamase unirea bisericii ortodoxe cu cea catolică sub supremația papei de la Roma. De aceea, fiecare operă tipărită de către cărturar este bine documentată prin citate din Sfânta Scriptură, din scrierile părinților bisericii, din tratatele autorilor antici și moderni. Întreprinzând în 1639 reeditarea *Liturghierului* de la 1629, mitropolitul kievean argumentează necesitatea acestei ediții prin faptul că trebuie îndreptată „eroarea corectorilor, mai bine zis coruptorilor din Lvov", în al căror liturghier au fost introduse rugăciuni, cum ar fi, de exemplu, cea închinată forței de bună credință și dătătoare de viață a crucii, care „cuvinte nu se întâlnesc în liturghierele grecești și în cele tipărite mai demult la Moscova" (12, 5). Referirea la lipsa acestei rugăciuni în edițiile ortodoxe îi pare, însă, lui Petru Movilă, insuficientă și el o argumentează prin autoritatea Sfântului Augustin, care în cartea sa *Despre locul divin* scrie: „Se aduce Domnului pe altar jertfa care a fost răscumpărată de către biserică prin Marele Iereu Hristos Mântuitorul, iar biserica este numită de către Sfântul Pavel trup sufletesc, vorbind: «Multe sunt în trupul unic al lui Hristos, de aceea biserica prin moartea lui Hristos, este răscumpărată...». Dar puterea crucii de bună credință și dătătoare de viață nu este o parte oarecare a acestui trup. Astfel, conchide Petru Movilă, noi nu putem considera crucea o parte a corpului lui Isus Hristos, fiindcă pe această cruce el a primit

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

moartea. Argumentând necesitatea purităţii dogmei ortodoxe, mitropolitul kievean face apel la una dintre cele mai mari autorităţi ale patristicii. Astfel de referiri se întâlnesc în operele sale de nenumărate ori.

În biblioteca lui Petru Movilă, pe lângă scrierile părinţilor bisericii, cum ar fi cele ale lui Dionisie Areopagitul, Clement din Alexandria, Tertulian, Vasile din Cezarea, Ioan Hrisostomul, Grigore de Nazianz (Teologul), Atanasie al Alexandriei, Aureliu Augustin, ale bizantinilor Ioan Damaschin, Maxim Mărturisitorul ş.a., întâlnim şi operele lui Anselm de Canterbury, Thomas din Aquino, Roberto Bellarmino, Olahus Magnus, Tomas Müntzer, Philip Melanchthon, Jean Calvin, precum şi lucrări ale autorilor antici, ale istoricilor bizantini, poloni şi italieni (20, 257-268). O asemenea componenţă a bibliotecii era firească la înaltul prelat, care manifesta grijă pentru afirmarea credinţei ortodoxe, stabilirea ei pe temelii trainice şi apărarea ei de afluxul unor influenţe străine.

Scrierile lui Petru Movilă, prin mesajul şi semnificaţia lor, depăşesc cadrul unei ţări, fie că vorbim de Moldova ori de Ucraina. Încă din timpul vieţii gânditorului, operele sale au devenit o parte componentă a culturii şi civilizaţiei Sud-Estului Europei. Cel mai concludent exemplu în acest sens este *Mărturisirea ortodoxă*. Această operă teologică, redactată sub formă catihetică pe baza izvoarelor religioase de sursă diferită, a devenit îndreptarul dogmei ortodoxe în Sud-Estul Europei.

Astfel, prin activitatea sa de cărturar şi ctitor de şcoli, Petru Movilă se manifestă ca un om de cultură cu certe tendinţe umaniste. Concepţia despre om, promovată de el, se încadrează în tradiţia renascentistă, care îşi are rădăcinile în gândirea elină. Întâlnim în scrierile lui Petru Movilă cultul pronunţat al antichităţii, referiri numeroase la autoritatea anticilor, o îmbinare a tezelor de sorginte creştină cu înţelepciunea păgână, îmbinare caracteristică multor gânditori renascentişti. În spiritul umanismului cărturarul apreciază omul ca fiinţă raţională, ca unitate armonioasă dintre trup şi suflet, un prototip în miniatură al întregului univers, un macrocosm reflectat în microcosm. Intensa activitate cărturărească a mitropolitului se sprijină pe principiile umaniste de îndreptare şi editare a cărţilor pe baza consultării diferitelor izvoare. Prin folosirea în opera sa a limbii ucrainiene literare, Petru Movilă se asociază curentului umanist de introducere a limbilor moderne în biserică. Operele literare, adresate compatrioţilor săi, precum şi activitatea sa de ctitor, îndreptată spre întemeierea în Ţările Române a tipografiilor şi deschiderea de şcoli, denotă la gânditor o conştiinţă naţională pronunţată, ceea ce constituie încă o prerogativă a umanismului. Prin orientarea sa, opera mitropolitului Petru Movilă se înscrie organic în umanismul românesc din secolul al XVII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BIBLIOGRAFIE

1. J. Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, 1971.
2. I. Tazbir, *Szlachta i teologowie. Studia z dziejow polskiej Kontrreformcjii*, Warszawa, 1987.
3. S. G. Iakovenko, *Pravoslavnaia ierarhia Reci Postolitoi i planîtercovnoi unii v 1590-1594 g. Slaveaneii i ih sosedi. Vîpusc 3. Katolitizm i pravoslavie v sredine veca*. Moscva, 1991.
4. S. Rojdestvenskii, *Petr Moghila, mitropolit Kievschii. Ctienia v obşcestve istorii i drevnostei rossiischih*, 1877, t. I, secţia 1.
5. N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, Bucureşti, 1980.
6. *Pamiatnichi, izdannîe Vremennoi Comissiei dlea razbora drevnih actov*, t. II, secţia 1.
7. *Lithos albo Kamien z prawodi cerkwie swietey prawoslawney...*, Kiev, 1644.
8. *Arhiv Iugo-Zapadnoi Rossii*, p. 1, t. VI, Kiev, 1883.
9. *Anfologhia*, Kiev, 1636.
10. *Evanghelie ucitelinoie albo Kazania na cajduiu nedeliu i sveata urociştîie*. Kiev.
11. P. P. Panaitescu, *Petru Movilă şi românii*, în vol. *Contribuţii la istoria culturii româneşti*. Bucureşti, 1971.
12. *Liturghiarion si esti slujebnic*, Kiev, 1629.
13. *Liturghiarion si esti slujebnic*, Kiev, 1639. Etnonimul „rus" era folosit în secolul al XVII-lea cu precădere referitor la locuitorii Ucrainei şi Bielorusiei de astăzi, pe când cei din Rusia erau numiţi „moscali", „moscoviţi".
14. V. M. Nicik, *Obraz idealinogo vlastitelea v socineniiah Petra Moghilî. Celovec i istoria v srednevecovoi filosofscoi mîsli russcogo, ucrainscogo i belorusscogo narodov*, Kiev, 1967.
15. Cit. după: G. Mihăilă, *Contribuţii la istoria culturii şi literaturii române vechi*, Bucureşti, 1972.
16. *Triodion si esti Tripesneţ*, Kiev, 1631.
17. *Triodion si esti Tripesneţ* I, Kiev, 1640.
18. *Evhologhion albo Molitvoslov ili Trebnic*, Kiev, 1646.
19. Dan Simonescu, *Sibilele în literatura românească. Contribuţii privitoare la istoria literaturii româneşti*, Bucureşti, 1928.
20. S. Golubev, *O sostave bibliotechi Petra Moghilî. Trudî III-go arheologicescogo siezda*, t. II. Kiev, 1878.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ICONOGRAFII NECONVENŢIONALE ÎN ROMANUL *OCHII MAICII DOMNULUI* DE TUDOR ARGHEZI

Alina Pamfil

Prezenţa icoanei, problematica sfinţeniei sau tematica de provenienţă biblică pot îndreptăţi recunoaşterea, în creaţia romanescă a lui Tudor Arghezi, a unor fenomene de inserţie a religiosului în orizontul ficţiunii. Ipostazieri ale unei sensibilităţi de tip modern, neliniştite şi contestatare, naratorii arghezieni absorb însă, modulând, sau transcriu prin refracţie elemente ale unui univers imagistic şi conceptual ce refuză, prin însăşi natura lor de adevăr relevat, ficţionalizarea. Orientarea acestei întreprinderi este echivocă, întrucât ea poartă, pe de o parte, semnele unei îngrijorătoare impietări săvârşite prin ocultarea reliefului cristalizat al dogmei; pe de altă parte însă, absorbţia elementului religios poate apărea ca o „virtuoasă" încercare de redimensionare a romanului („gen" dezavuat de Arghezi tocmai pentru că ar fi cedat tentaţiilor „vulgarizante" şi ar fi acceptat ancorarea în obiectual). Mai mult decât atât, privite din perspectiva unor posibile direcţii de constituire a sensului, aceste elemente – dislocate din zonele pure şi imuabile ale reprezentărilor sacrului şi integrate în istorii ce refigurează orizontul „înstrăinării omeneşti" – îşi relevă statutul fundamental ambiguu: prezenţa lor poate fi cuprinsă de o privire valorizantă, care să urmărească să descifreze, în precaritatea şi incoerenţa realului, persistenţa memoriei desăvârşirii originare, tot aşa cum poate fi judecată de un ochi centrat de problematica socialului şi psihologicului şi deci asociată gratuităţii vinovate a jocului cu „lucrurile sfinte".

Problematica de natură religioasă, faţă de care prozatorul însuşi se situează într-un paradoxal raport de concordanţă-discordanţă, se manifestă în ordinea discursului epic uneori direct, prin inserţia explicită a unor fragmente sau imagini biblice, alteori discret, printr-un desen în palimpsest, pe care textul îl ascunde şi-l relevă în acelaşi timp; uneori substanţial şi continuu la nivelul întregii configuraţii a materiei epice unde devin descifrabile urmele unor scenarii hagiografice sau escatologice, alteori modular, în zone restrânse unde valorizează chipuri, decoruri, evenimente. Dar indiferent de ponderea şi amplitudinea lor semnificantă şi indiferent de gradul de inadecvare faţă de tiparul consacrat, aceste elemente sunt integrate unei substanţe epice transcrise de o perspectivă narativă iconografică,

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 13 – 21, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perspectivă perfect consonantă cu orientarea argumentativă a unei scriituri constituite prin abatere de la liniile de forţă clasicizate ale romanescului. Acest tip de apertură a opticii narative ne apare ca o manifestare, în ordinea epicului, a unei dominante a poeticii argheziene a transfigurării şi anume aceea care vizează întruparea trăirii în imagine, prefacerea gândului în icoană sau mai mult, reprezentarea nevăzutului, a celor „duhovniceşti" în figuraţia lor vizibilă.

Poetica argheziană a romanului se remarcă, aşa cum de altfel s-a arătat[1], prin ineditul unei viziuni care, pe de o parte, identifică romanul cu tot ce se scrie, iar pe de altă parte, acuză orice legiferare a acestui tip de text. Există în consideraţiile sale asupra discursului romanesc, rostite toate în registrul unei sentenţiozităţi iritate sau minate ironic, intenţia vădită de a numi libertăţile genului, manifestate printr-o decisă şi continuă ieşire din conturul unor formule estetice prea strâmte. Ori tocmai această libertate, exprimată în natura proteică a discursului şi afirmată în pofida unor obedienţe de tip mimetic, pare a fi tentat poetul, a-l fi provocat prin permisibilitatea ignorării imperativelor canonice.

În orizontul generos postulat de această perspectivă teoretică radicală, Arghezi va aşeza, prin romanele sale, un discurs de o factură aparte, cu care provoacă zeii consacraţi ai narativităţii, într-o încercare de a le dovedi precaritatea şi de a-şi dovedi sieşi existenţa câmpului nelimitat pe care genul l-ar permite. Fără a dizolva epicul, prozatorul îl va subordona (parţial sau total) argumentativului, aşa încât romanele sale nu se vor constitui ca istorii narate, ci ca istorii demonstrate prin imagine. De aici şi aşa-numitul caracter poematic, generat de cuantumul de poeticitate pe care îl conferă transcrierea trăirii sau întâmplării în limbaj plastic. De aici şi modificarea frundamentală a orientării verosimilităţii, îndreptate mai puţin spre fapte şi mai mult spre sensul trasat în conturul imaginii.

Natura predominant argumentativă a discursului este susţinută de perspective iconografice: ea ilustrează un *arrière-plan* semnificant şi reduce epicul la un simplu liant cu funcţionalitate cronologică şi cauzală, menit să controleze imaginile în care semnificaţia se întrupează.

Se poate vorbi, cel puţin referitor la primele sale două romane, despre spaţializarea narativului în sensul convertirii desfăşurării temporale (pe care eposul o presupune prin însăşi natura sa) la o reprezentare de tip spaţial, la o configurare în termenii sintetici şi revelatori ai limbajului iconic. Trama este vizualizată, trăirea corporalizată, întrupată într-un discurs definit prin primatul privirii. Anvergura acestei conversii diferă de la un text la altul. Prezent discontinuu în *Ochii Maicii Domnului*, unde ilustrarea vizează stări sau întâmplări, fenomenul spaţializării se manifestă plenar în *Cimitirul Buna-Vestire*, unde perspectiva iconografică determină în totalitate configuraţia textului. În *Lina*, imaginea, frecventă de altfel,

[1] Nicolae Balotă, *Romancierul fără voie* în *Opera lui Tudor Arghezi*. Edit. Eminescu. Bucureşti, 1979, p. 270-276.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu mai este ilustrativă ci descriptivă, iar dimensiunea argumentativă a textului (mărturisită de autor: Ion Trestie „e înainte de toate un român pe care mi-a plăcut să-l arăt în mijlocul străinilor pentru a i se vedea mai bine calitățile de român" „Viața", anul II, p. 401) se dizolvă într-un discurs epic ce-și poartă la suprafață orientarea strident pilduitoare. Semnificativ pentru condiția romanescului la Arghezi este faptul că cel mai puțin reușit text al său (*Lina*) rămâne și cel mai îndatorat formulei estetice, consacrate de proza realistă.

Dar iconografia argheziană nu este doar un mod de coagulare a substanței epice în imagine, o formă laicizată de ilustrare a unor dimensiuni existențiale pe care narativizarea le dizolvă sau reifică. În măsura în care iconograficul poartă înscrisă amintirea modelului canonic, rolul său nu se reduce la a suplini carențele epicului; el devine modalitate de informare a discursului întrucât tiparul imaginii, vizibil sau disimulat, respectat sau distorsionat, este purtător de sens, cum purtător de sens este și gradul de inadecvare al icoanei argheziene față de modelul canonic. Mai mult decât atât, acest tip de iconografie, prezent în primele și ultimele pagini din *Ochii Maicii Domnului* și în finalul *Cimitirului Buna-Vestire* poate fi valorizat ca reprezentare specular a discursului romanesc în totalitatea sa. Imaginea Madonei cu Pruncul și imaginea Cristului răstignit pot orienta direcțiile majore de constituire a sensului în cele două romane.

Dat fiind modul inedit de ființare a romanescului în creațiile din 1934 și 1936 problema configurației nu poate fi pusă în termenii cu care se judecă arhitectonica eposului realist. Măsurate cu unități inadvertente, romanele argheziene pot apărea ca „schelete literare", ca precare „reconstrucții de manechine articulate"[2]. Proiectate însă într-un orizont unde fenomenele spațializării discursului devin vizibile, ele își evidențiază o structură de poliptic, guvernată de legile coerenței și integrității ideatice, tot așa cum își pot justifica apartenența la tipologia romanului „corintic"[3]. Trebuie însă subliniat faptul că mai ales în primul roman configurația este adeseori fisurată de aderențe mimetice sau de nejustificate ramificații și diluări epice.

Ochii Maicii Domnului și *Cimitirul Buna-Vestire* poartă înscrisă, în structura lor profundă, memoria unor simboluri biblice insolit aliate și față de care lumile ficționale se construiesc prin inadecvare. Astfel, în primul roman sunt prezente contururile imaginilor Fecioarei cu Pruncul și întâlnirii Mirelui cu Mireasa iar în al doilea, alături de simbolul Bunei-Vestiri se așază, într-o configurație bizară, imagini ale Apocalipsei și icoana răstignirii. Fenomenul disonanței atinge grade diferite de intensitate, cuprinse între registrele unor discrete inadecvări față de textul sacru (scena întâlnirii Sabinei cu Will, figurată în jurul unor fragmente din

[2] *Ibid.*, p. 317-320.

[3] Nicolae Manolescu. *Arghezi & Urmuz* în *Arca lui Noe*, vol. III, *Corinticul*. Edit. Minerva. București, p. 38-40.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cântarea Cântărilor) şi stridenţele unor antimodele (*al treilea testament* – obsesie a doctorului Gauthier, erou al primului roman şi a lui Gulică Unanian, personaj central în *Cimitirul Buna-Vestire*).

Istoria din *Ochii Maicii Domnului* este rezumată cu o semnificativă inexactitate (există sugestia complexului lui Oedip), de Arghezi însuşi, într-un interviu publicat în „Cuvântul", în 1933: „Un băiat iubeşte o fată. Dar fata îl părăseşte. Pentru că ochii fetei semănau cu ochii Maicii Domnului, băiatul se călugăreşte. Acesta este tot... romanul". Momentele esenţiale ale desfăşurării epice sunt prinse în cadrele a trei serii de imagini ce ocupă un loc privilegiat în economia discursului: tabloul fericirii „domestice" a Sabinei cu fiul ei, Vintilă, tablou ce aminteşte serenitatea icoanei Madonei cu Pruncul; scena întâlnirii şi logodnei Sabinei cu Will; imaginea lui Vintilă îngenunchiat în faţa icoanei Maicii Domnului în ochii căreia recunoaşte privirea mamei sale moarte. Istoria rostită în acest roman evoluează deci între o imagine a umanului împărtăşit din puritatea modelului divin şi o imagine în care chipul divin pe care icoana îl invocă pare să absoarbă, să integreze privirea umană.

În momentele cardinale ale textului, reprezentarea picturală a duratelor şi trăirii aminteşte de caligrafia hieratică a icoanei, îi evocă tiparul configurativ sau îl reproduce explicit dar inadvertent.

Refigurarea plastică are, în primele pagini, menirea de a vorbi, prin seninătatea şi graţia chipurilor „zugrăvite", despre frumuseţea lumii profane, unde ochiul poate recunoaşte, chiar şi în oglindiri imperfecte, prezenţa unei desăvârşiri modelatoare. Astfel, figura Sabinei se suprapune, printr-un rafinat joc intertextual, peste imaginea Madonei în ipostaza de Fecioară de tip Eleusa. Analogia este prezentă explicit (în fraze ca „Baia de seară, la culcare repeta zilnic spectacolul copilului Madonei" sau „Când măicuţa îşi purta pruncul lipit de sân se petrecea un act de puritate fără altă pereche decât cea povestită înstrăinării omeneşti de naşterea lui Dumnezeu cel mic dintr-o fecioară nenuntită") sau mediat, în desfăşurarea ritualului adormirii ce reface, în ordinea umanului, serenitatea şi armonia îngerescului. Imaginea orizontului „înstrăinării omeneşti" este limpezită şi purificată prin această perspectivă ce nu poate reduce dar aureolează bucuria jocului şi candorile trupului unui copil adormit cu ursul în braţe. O subtilă dar fermă măsură menţine echilibrul adecvărilor şi inadecvărilor dintre icoana Fecioarei cu Pruncul şi imaginea Sabinei cu Tile: „Părul ei roşcovan şi zulufii lui negri, ochii ei albaştri şi imensa lui privire adâncă, mâinile palide ale mamei şi degetele groase ale copilului, o frumuseţe stranie ca de cocor şi o frumuseţe ilustrativă de figură văzută în reclamele colorate pentru săpunuri şi bomboniere tocmea un tablou de contraste aliate delicat, multiplicat în tot atâtea tablouri şi schiţe câte mişcări împărechiau şi despărechiau grupul unei tinereţi suave şi al unei copilării integral exprimate".

Această imagine care, prin unele aspecte (mâinile palide şi efilate ale Sabinei sau profunzimea privirii băiatului) ar fi putut aspira la ordinea înaltă a icoanei este,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin unele tuşe, înscrisă definitiv în registrul profanului şi multiplului: (frumusețea „ilustrativă" a figurii lui Tile în care copilăria apare „integral exprimată"). Distanța dintre reprezentarea canonică a Pruncului divin (în care nesfârşitul se smereşte, se adună în marginile unui trup de copil încărcat de toată durerea lumii) şi chipul fericit al lui Tile (care exprimă şi reverberează inocența şi bucuria expansivă a primei vârste) este redusă prin „imensa privire adâncă" a pământeanului. Tot astfel distanța dintre culorile consacrate ale chipului Madonei şi cromatica portretului Sabinei este diminuată prin imaginea mâinilor şi fragilitatea stranie şi îndurerată a frumuseții ei de cocor. Fără a accede la sobrietatea reprezentărilor iconografice canonice, definite printr-o „defenomenalizare a cărei taină stă în asemănarea dinamică şi misterioasă cu prototipul"[4], imaginea Sabinei cu Tile evocă icoana chiar şi în contururi imperfecte şi nuanțe stângace, tot aşa cum cei doi invocau prin rugă, în fiecare seară, „prezențe" ocrotitoare.

Figurarea în palimpsest a icoanei are în text funcționalitatea unei intermedieri între laic şi divin, manifestată prin insolitul întâlnirii identității cu alteritatea. Acelaşi rol îl are inserția unor fragmente din *Cântarea Cântărilor*, pasaje ce transcriu întâlnirea dintre Sabina şi Will în registrul „cântecului" sacru, al unirii Mirelui cu Mireasa. Situat acum la suprafața discursului, jocul intertextual deschide – în secțiunea ce redă lectura pe care cei doi protagoniști o fac din textul biblic – un orizont al consonanței perfecte. Discursul naratorial are acum substanțialitatea unei „povestiri de gânduri" şi notează fidel modul în care dialogul dintre Sulamita şi Solomon este reverberat interior, modul în care, în tăcere Sabinei şi lui Will, se prelungeşte misterul nuntirii: „Ei tăceau, dintr-un timp amândoi, ca într-o biserică, ascultând fiecare în inima lui un pas şovăitor şi moale ca al unei cădelnițe" şi „În picioare, sub lampa compartimentului îşi strânseră mâinile în fața nopții, închinându-se ca dinaintea unui altar, şi se îmbrățişară". Discordanța nu mai afectează acum integritatea modelului, preluat de această dată fidel, ci inserția lui în eterogeneitatea timpului uman, unde vecinătatea poate macula. Momentele de stasis în care eroii s-au împărtăşit cu misterul nuntirii devin contigue cu durata informă a dansului extatic ce desfăşoară regresiv taina liturgică în ritual păgân: „Emoția era atât de sinceră şi de abstractă în abandonarea trupului la cifra şi fracția ritmului, încât se părea că gloatele frământate în circul somptuos al sălii rotunde, de oglinzi, săvârşeau o liturghie, participând la transformarea reală a vinului în sânge şi al pâinii în carne şi în conture/... //O ameteală ațâța părechea care venea să se dizolve în ambianță şi Sabina şi Will au intrat în vârtejul sălii ca două pantere sculate în picioare şi îmbrățişate, față în față, ca într-un blazon".

În ultima imagine semnificativă pentru economia discursului se revine, în mod explicit, la modelul canonic al icoanei, dar raportul instituit în primele pagini

[4] Paul Evdochimov, *Iconoclasmul* în *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*. Edit. Meridiane. Bucureşti, 1992, p. 172.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este inversat: acum nu chipul uman aminteşte divinul, ci serenitatea figurii Madonei poartă înscrisă, pentru Tile, amintirea ochilor Sabinei. Descifrată la început de privirea naratorială, corespondenţa se relevă, în final, doar privirii eroului ce găseşte în icoană ceea ce căutase zadarnic aiurea: prezenţa eterată, dar manifestă, a mamei sale moarte. Intrat în biserică, Vintilă atinge o stare interioară autarhică şi pură, când gândul şi privirea pot transfigura fără rest: „Vintilă mai făcu un pas... Din icoana Maicii Domnului se uita Sabina... Ochii-i erau tot atât de frumoşi ca mai nainte şi faţa tot atât de proaspătă îi era. Părul şi-l pieptănase de curând sub broboadă de caşmir albastru". Lipsită de cadrul unui comentariu naratorial, scena se aureolează cu irealitatea straniu-firească a miracolului, manifestat în zona creată de minusul de determinare al focalizării interne.

În interstiţiile dintre cele trei momente se situează serii de alte imagini ce figurează stări sufleteşti prin înlănţuirea cărora se trasează traiectoria a două destine: al mamei şi al fiului ei. Vizualizarea mediază acum transcrierea unor durate ale rătăcirii şi singurătăţii (imaginea parcului de la Saconnex) sau a unor momente de împlinire autentică (imaginea parcului ideal „al cerbilor cu coarne de sticlă").

Temporalitatea discursului se defineşte printr-o evidentă inadecvare faţă de timpul istoriei şi acest fapt nu se petrece doar în sensul unor anacronii (prezente pe toată întinderea cărţii), ci şi în direcţia creării unor enclave textuale a căror durată este adiacentă timpului istoriei (destinele celor întâlniţi de Sabina la sanatoriul doctorului Gauthier). Aceste secţiuni cu statut paratemporal din punctul de vedere al structurii narative răspund intenţiei argumentative ce susţine şi supraordonează discursul romanesc în totalitatea sa.

Perspectiva iconografică (manifestată din păcate discontinuu în acest roman) nu desfăşoară durata devenirii eroilor, ci ilustrează acest timp, urmând legile unui limbaj plastic prin care discursul pierde în fluiditate, dar câştigă o uluitoare expresivitate. Între imagini se întind discret firele subţiri ale unei înlănţuiri cauzale prin care se trasează desenul unui timp al evenimentelor. Dar temporalitatea şi cauzalitatea strictă nu epuizează modul în care imaginile se raportează unele la altele cu atât mai mult cu cât nu toate se înscriu în orizontul temporal al devenirii celor doi eroi şi nu toate determină mişcarea lor prin viaţă. Funcţionalitatea acestei categorii de reprezentări este în primul rând aceea de a crea, într-un *arrière-plan* al textului, un şir de semne menite să intermedieze descifrarea sensului devenirii Sabinei şi a lui Tile, dar şi aceea de a le proiecta candoarea pe un fundal al maculării şi alienării.

Astfel, imaginile legate de Sanatoriul de la Saconnex descriu în totalitatea lor o durată a eşuării, de care eroina s-a lăsat temporar absorbită. Trăirea nu apare notată direct, ci reprezentată pictural: tabloul parcului şi strania corporalizare a cronosului sunt expresiile plastice ale unei stări interioare letargice, petrecute într-o desăvârşită solitudine: „Un orologiu în turnul cel mai înalt deştepta singurătăţile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parcului adormit în singurătăți mai vechi, și acestea înecate în singurătăți mai adânci. Timpul se învârtea rostogolit în iazurile lui cu mai multe funduri și apărea o secundă la chemarea ceasornicului din vârste, ca un cadavru de fantomă încremenit cu ochi cenușii și învelit într-o cămașă de undă albastră. Apoi se scufunda din nou, departe, până la ceasul cinei". Într-un spațiu unde orologiul nu stârnește decât imaginea cadavrului timpului, devenirea nu este numai oprită, ci măcinată lent, răsturnată regresiv până la golul netimpului și al non-memoriei. Imaginea trecutului Sabinei, carte din care pieriseră toate literele, este secondată de cea a florilor crescute lângă o apă de vitriol și desfoiate în oglinda ei acidă. Refigurarea trăirii se petrece integral în ordinea vizualului, prin reprezentările metaforice ale apelor eșuate în nisipuri, ale sufletului transformat în „pulbere de rămășițe" sau în „drojdie de ceață". Construit din tușe succesive, tabloul parculuispațiu interior nuanțează continuu trăirea desubstanțializată a eroinei, într-o încercare mereu reînnoită de a-i numi destrămarea.

Paginile dedicate episodului Saconnex nu cuprind doar aceste trăiri transcrise plastic, ci și o serie de figuri umane ale căror istorii sunt complementare tramei centrale. Rolul lor este de a crea peisajul uman al unui tip de maculare sufletească, manifestată în registrele indistinctului și echivocului, peisaj ce cuprinde accidental și chipul Sabinei: „Doctorul primea să trateze nu numai formele surde și placide ale neurasteniei, sub nivelul dublei personalități și al iluziei orgolioase, mucegaiurile și relatările sufletești, țâșniturile relative, întorsătura de spirit, melancoliile, sentimentul lucrului văzut și știut subiectiv, surmenajul molcom, presupusul, imposibilul, speranța nedeterminată și frica nemotivată, frica de sine mai ales: adică oameni sănătoși și fără vanitate, care își dau seama că s-a strecurat în ei un abur străin, că ceva s-a știrbit în ei sau a plesnit invizibil". Dar chipurile bolnavilor și istoriile lor straniu-deviate sunt fiecare înconjurate de un halou de negativitate și deci izolate de celelalte figuri ce compun mozaicat umanitatea în derivă a Sanatoriului. Această dispunere modulară permite multiplicarea direcțiilor de constituire a sensului și de interpretare a funcționalității lor în cadrul universului ficțional. Astfel, de exemplu, între încercările zadarnice ale doctorului Ax de a găsi, disecând morți, soluția întineririi și tinerețea imaculată și permanentizată a Sabinei, între principiile pseudoștiințifice de vindecare ale doctorului Gauthier și virtuțile taumaturgice ale aceleiași eroine se întinde rețeaua unor discrete corelații instituite prin antinomie. Mai mult decât atât, între „lagărul de sensibilități evocatoare de spectre, de icubi și sucubi" al sanatoriului și chipul Sabinei, așa cum este el conturat de narator sau restituit de cuvintele lui Tile, raportul este cel dintre demoniac și sfințenie. Fără a avea puritatea cristalizărilor medievale, cele două dimensiuni, mult estompate prin proiecție în ordinea preaomenescului, își păstrează forța de a ordona prin dublă postulare.

Dar funcționalitatea portretelor bolnavilor nu se poate reduce la instituirea unor raporturi antinomice. Personalitățile în derivă întrețin, prin fixații și identități

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

carențiale, parțiale raporturi analogice cu o perioadă a vieții lui Tile, și anume cea care a urmat morții Sabinei. Privite însă din perspectiva devenirii eroinei centrale, ele par să populeze un infern prin care îi trece drumul spre seninătate, par să reprezinte durata densă a morții inițiatice pentru că „povestea Sabinei începe – afirmă naratorul – ca orice viață de om, de mai multe ori".

Plurivalența imaginilor modulare ce figurează umanitatea alienată a sanatoriului permite raportarea lor la un alt tip de maculare interioară paradoxal „salutară" în cadrele insalubre ale unei ordini sociale guvernate de legile compromisului. Confruntată cu individualitățile ce-și acceptă mutilarea întrucât o consideră „favorabilă succesului și parvenirii" (condiție reprezentată în „parabola porților"), starea bolnavilor de la Saconnex, jinduind echilibrele candorii sau retrăindu-le iluzoriu, își schimbă semnul, devenind o normalitate răsturnată.

Orizontului concret, impur și deviant al parcului Sanatoriului i se opune metaspațialitatea pe care o dezvoltă sau o captează lăcașul sfânt. Accesul în incinta mănăstirii deschide vederii contururile unui orizont spiritual înalt, perceptibil în irizări și siluete diafane, semne sensibile ale unei abstracte grafii hierofanice. Astfel, contemplat din arhondaric, „continentul cuprins între zidurile numeroase ale stihiilor văzduhului" creează privitorilor senzația că „se găsesc ridicați într-o zonă, de unde încep îngerii mici cât vrăbiile, cu aripile lipite de obraji, domeniile arhanghelilor, legea lui Dumnezeu și drumurile ușoare ale sfinților înveliți în strai lucitor și căciulați cu seceri de aur".

Transcenderea contururilor străfmte ale contingentului nu se petrece doar prin pasagere stări de levitație, condiționate de puritatea orizontului contemplat. Vintilă resimte trecerea ca „scufundare" în oglindă, ca umblet „printr-o apă nelichidă, deschizându-se înainte și închizându-se înapoi cu lumină", ca imersiune în imanența imaculată a propriei ființe: „O bucurie pe care n-o mai încercase din patul alb și proaspăt al copilăriei, se ivi în el ca o lună răsărită din suflet, trandafirie. Un pom cu ramurile de sticlă și cu flori de nufăr în vârfuri, de sidef, era sufletul lui, și omizi de aur se grăbeau să urce pe acest policandru de frunze, ca să-l scape întreg cu giuvaiere". Imaginea „pomului cu ramuri de sticlă" și cea a „parcului cerbilor cu coarne de sticlă" plasticizează, prin esențializare și sublimare, un univers interior el însuși purificat, consonant cu cel al sfinților din povestirile călugărului: „Lui Vintilă i se păru că tainele adevărate stau strânse, în stoluri și cuiburi de lut ca de rândunici. Înălțimi infinit treptate despart sufletele și le izolează de teritoriul făpturilor isprăvite și descompuse, viața divizându-se în părți provizorii și-n părți inefabile eterne, cu legile animalității suprimate. În parcul cerbilor cu coarne de sticlă nimic nu poate muri, condiționat de o stare de aromă. Nimic nu cade, ușurat de o facultate de levitație și de zbor. Nimic nu se uzează din pricina sensului diamantin. Lumina ignoră umbra, perspectivele și planurile ei sunt necunoscute. Consistența unicei dimensiuni e diafană și ființele din lumea ei n-au nici atâta trup cât foaia de poleială tremurată, asemănându-se cu licărirea unui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cristal în lacrima lui de apă/.../// Iconografia este exactă. Cetele purtate prin văzduh de fecioarele și de feciorii care s-au păzit de belșug și de concupiscență și au îmbrățișat de bună voie sărăcia cu trupul neted și văzut de jur-împrejur pe o singură parte...". Transcrierea plastică a trăirii nu mai este asumată de narator, ci atribuită privirii interioare a eroului, conform legilor unei strategii narative ce urmărește ambiguizarea finalului prin instaurarea focalizării interne, strategie manifestă și în ultima reprezentare a icoanei Maicii Domnului. Privirea naratorială se retrage și face posibilă dubla cuantificare a gestului lui Vintilă, petrecută o dată dintr-un punct de vedere mirean și încă o dată din perspectiva înțelepciunii monahale:

„– Am ieșit din timp, dragă Ștefane/.../ Am ieșit din cărți, dragă Ștefane.//.../

– De felul lui e cam exagerat, preacuvioșia-ta, zise Ștefan Șileriu.

– Știu eu? Poate că știe el ceva mai mult decât dumneavoastră, zise starețul cu acel sens de gingașă îndoială și subtilitate, caracteristică gândirii călugărești".

Focalizată diferit (intern sau extern), proiectată în registre distincte (laic sau cultic), modificată ca grad de apertură și profunzime (refigurează un întreg univers uman, o stare pasageră sau permanențele unei lumi interioare) perspectiva iconografică, în pofida prezenței sale discontinue, este, în *Ochii Maicii Domnului*, o constantă a discursului romanesc. Ea se manifestă ca forță plasticizantă și, în măsura în care re-creează inadvertent modelul canonic, ca forță configurativă, generatoare de sens.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MOTIVE INIȚIATICE ÎN PROZA SCURTĂ A LUI M. SADOVEANU*

Veronica Bâtcă

Presupunând că Sadoveanu a pornit de la o *paidee* atunci când a publicat la Chișinău trei dintre cărțile sale, vom căuta să pătrundem și să conștientizăm sensul lor exoteric și ezoteric. În 1920 apăreau, așadar, *Povestiri pentru moldoveni* și *Priveghiuri,* iar în 1921 *Orhei și Soroca. Note de drum.* Aceasta din urmă va fi reeditată în 1922, la București, cu titlul *Drumuri basarabene* (și va cunoaște și o a treia tipărire, cu același titlu, în 1992, tot la București[1]), celelalte nemaiapărând nici măcar prin consemnarea titlurilor în exegeze, lucru explicabil, dar nu și convenabil.

Culegerea *Povestiri pentru moldoveni*, a cincea carte din seria „Cărticica poporului", e, pentru ochiul profan, un mănunchi de parabole, fiecare din ele făcând dovada unei anumite înțelepciuni. Prozele din culegerea *Priveghiuri* vor fi distribuite, unele cu schimbarea titlului, în două volume care au apărut la București în 1922 (*Neagra Șarului*) și în 1923 (*Ți-aduci aminte*). În *Neagra Șarului, Povestea cu bobocii* apare cu titlul *La Mestecănei*, iar *Moartea dușmanului* cu titlul *Hultanul*, autorul introducând pe lângă ele și *Neagra Șarului, Școala, Neculai și prietenul său*, restul fiind inedite. În *Ți-aduci aminte* apar, cu titluri schimbate, *Într-un țântirim*, devenit *Grădina morții, Fata Dochiei* (*Mărțișor), Scrisoarea unui mort* (*Ceas al tinereții*), *Credințe strămoșești* (*Credință strămoșească*); celelalte, păstrându-și titlul, au fost, practic, toate incluse în acest volum.

Privite cu un ochi comun, aceste cărți par a complini o curiozitate de scriitor și a satisface o datorie de cetățean față de pământul dintre Prut și Nistru, mai cu seamă că însuși prozatorul consemnase, într-o scrisoare către N. N. Beldiceanu, că „dacă se vorbește de ideal național și se lasă la o parte Basarabia, să mă considere

* Fragmente dintr-o lucrare consacrată prozei scurte românești interbelice.

[1] M. Sadoveanu, *Drumuri basarabene*, Editura Saeculum, București și Editura Știința, Chișinău, 1992, ediție îngrijită și prefațată de I. Oprișan.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 23 – 34, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

demisionat din «Societate» (Societatea Scriitorilor Români – n.n.). Să mă slăbească patrioții de bâlci și de cafenea"[2]. Lectura unui inițiat ar pune în evidență sensuri ezoterice și misiuni mult mai subtil stăpânite.

Într-una din cuvântările sale în calitate de Mare Maestru, Sadoveanu spunea: „A fi discret, a tăcea și a asculta e o bună rânduială pentru un om care vrea să se deprindă a gândi. Ideile se dezvoltă și rodesc în meditație și tăcere, într-un fel de colocviu cu tine însuți. Opiniile bine raționate sunt un rezultat al dezbaterilor intime. Înțeleptul cugetă mult și vorbește puțin. [...] Neofitului i se recomandă deci răbdare... Să asculte orice păreri și demonstrații ale altora încercând să-și facă judecata sa proprie în afară de presiuni și interese, având deasupra sa lumina ideală a Binelui obștesc și a Justiției în sine"[3]. Acestea conduc la realizarea esenței masonice, care este o alianță universală a bărbaților luminați, pentru a munci în comun la perfecționarea intelectuală și morală a umanității. Aici descoperim suportul didacticismului din conținut (care nu-i neapărat o influență a lui Creangă) și al destinației din titlu („pentru moldoveni") ale unuia din volumele amintite, al denumirii altuia (*Priveghiuri*), semnificând proba ce constă în moartea inițiatică a sufletului profan și în renașterea acestuia deja inițiat, printr-o profundă meditare în stare de veghe în noaptea infernului simbolic. De menționat că în volum nu este vreo povestire ce ar avea ca titlu pe cel al cărții, în schimb acesta abundă de istorioare din copilărie, vârsta inițierilor, fapt care și justifică titlul. *Orhei și Soroca* e consemnarea traseului inițiatic al autorului însuși, care, după regula ritualului, este însoțit de Marele Expert, tovarășul său de călătorie, mazâlul Grigore Cazacliu. Nu este deloc accidentală opțiunea de a începe cartea cu schița *Vechea și frumoasa Moldovă...*, un recurs la *Descrierea Moldovei* și la numele autorului ei, Dimitrie Cantemir, bănuit a fi primul român membru al unei societăți secrete europene (rozicrucian). Sadoveanu urmează aceeași cale de cunoaștere a Maestrului dispărut acum două secole, vizitând locurile consacrate și păstrătoare ale tainelor (mănăstirile) și personalitățile instruite (luminate) din ținut, incitat poate de faptul că primele loji masonice au apărut în Moldova. Cu alte cuvinte, el acționează conform idealurilor și ritualurilor confreriei din care face parte. Același lucru îl fac și eroii prozei sale, în mod special al celei de maturitate. De aici putem trage concluzia că genul narativ scurt (căci acesta ne interesează) practicat de Mihail Sadoveanu nu este spontan (caracteristică generică aproape definitorie), ci elaborat, premeditat și predestinat. Dar, cum observa Alexandru Paleologu, „Sadoveanu strecoară în nenumărate locuri din opera sa, uneori în nu mai mult de un rând sau două, aluzii abia perceptibile, atât de firesc contopite în context, încât

[2] Apud I. Oprișan, *Mihail Sadoveanu și Basarabia* în: *Drumuri basarabene*, p. 6.

[3] M. Sadoveanu, *Cuvântarea Marelui Maestru al Franc-Masoneriei Române Unite, rostită la primul Convent Federal*, în Radu Comănescu, Emilian M. Dobrescu, *Istoria Franc-Masoneriei (1926-1960)*, Editura Tempus, București, 1992, p. 122-123.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un cititor neavizat trece pe lângă ele cu toată inocența; aceste aluzii (principii, rituri, simboluri – n.n.), de o desăvârșită consecvență pe linia întreagă a desfășurării operei, implică o erudiție statornic disimulată, dar temeinică, și dezvăluie, o dată sesizate, înțelesuri de o neașteptată profunzime în ordinea concepției scriitorului despre om și lume"[4]. Aceste abia perceptibile aluzii pot fi sesizate și în numele date cărților de povestiri scurte, nume care trimit la anumite stări, condiții sau proceduri ritualice în răstimpul inițierii, cum ar fi: *Foi de toamnă, Morminte, Umbre, Frunze-n furtună, Anii de ucenicie, Țara de dicolo de negură, Împărăția apelor*. Deși la o privire necunoscătoare se poate vedea doar cum vânează Sadoveanu detaliul și fapta crudă pentru a le pune în cuvinte, frumos aranjate, elaborând o povestire, o nuvelă sau o schiță, la o alta, inițiată, se vede că acestea sunt doar pretexte, încorporate formativ într-un model frecventat constant, pentru conștientizarea inefabilului esențial al lumii prin probe de epică scurtă. Arhetipurile (formative sau tematice) constituie acele proiecte conform cărora lucrătorul și-a finisat propria operă, ele fiind și carcasele interioare invizibile care dau și mențin unitatea întregii creații,după cum menționează și Alexandru Paleologu: „Sadoveanu nu poate fi înțeles fără mitul eternei reîntoarceri"[5]. Reîntoarcere la primordialități: de organizare a discursului în povestire, de repovestire a aceluiași mit, a esențelor seminției și ale Universului.

Este cunoscut faptul că fiecare obiect este un proces și viceversa. În fiecare din ele au loc mișcări oscilatorii între unitatea informativă și diferența fizică, și invers. Diferența fizică trebuie să corespundă strict unității spirituale. Prezența uneia în cealaltă o asigură energia (acțiunea), în cazul nostru a scriitorului, care prin monadele genului scurt narativ asigură unitatea întregii proze, precum și sfericitate unor scrieri separate: roman, epopee sau chiar schiță. Astfel interesul studierii unităților în unitate sporește, chiar dacă acest interes este axat pe o anume problemă și într-o limită de timp restrânsă, cum este a noastră.

Fiind el însuși spirit originar (copilărind la țară, vânând și pescuind), Mihail Sadoveanu plasează și în scrierile sale procesul inițiatic într-un timp al vârstei de maxime potențe asimilatoare (copilăria) și într-un spațiu ducând la izvoare (în drum sau la casa bunelor, la rude, la sat), dezvăluind o ierarhie a stărilor sufletești și a treptelor inițiatice, pe deplin justificate din punct de vedere teleologic. Ideile se degajă din acel punct unitar, care concentrează câmpul informațional al spiritului cunoscător, cel care este prozatorul. Din acest germen al manifestării, prin voință și energie, s-a obiectivat în proză, de mici sau întinse proporții, acea punte între sensibilitate și inteligență. Această aparență a dus la formarea unor concluzii juste. Rămânem, totuși, în domeniul curiosului, caracteristic totalității

[4] Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 7.

[5] *Ibidem*, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scrierilor sadoveniene: „curioasa lor îngemănare într-o unitate", sau „Curios lucru, cât de puţin spaţiu ocupă fantasticul în opera lui Mihail Sadoveanu! [...] dar adevărul acesta este: viziunea lui rămâne în limitele realului şi posibilului, tentaţiile unui mister transcendent lipsind aproape cu desăvârşire"[6]. Pentru cei ce văd cu „ochiul al treilea" nu e nimic curios, şi cu adevărat totu-i real, doar că acesta se relevă nu din lipsa de mister şi determinările obiective, ci, dimpotrivă, prin pătrundere în transcendent, în realităţile cele mai sensibile, spre a le cunoaşte şi conştientiza, apoi, spre a le valorifica, fără a le deteriora, şi în acest mod a le re-da omului drept folosinţă întru elevarea sa integrală prin spiritualizare. Acesta fiind, de fapt, supremul scop al masoneriei: a constitui o umanitate mai bună şi mai luminoasă, prin unirea religiei cu ştiinţa, prin cunoaştere de sine şi, în consecinţă, a lumii sub aspectul ei global, muncind perseverent şi excluzând lenea şi amorţirile, ura şi înverşunarea, răul şi minciuna, ignoranţa şi dispreţul, orgoliul şi falsele prietenii, gâlceava şi verbiajul. Însă drumul devenirii unei asemenea gândiri artizanale, care se va realiza deplin în *Baltagul*, trece prin probele de epică scurtă. Acestea ar fi ca nişte trepte sau unităţi cuantice, fiecare cu doza sa de potenţial informativ şi sugestiv, dar care se mişcă convergent spre centrul sferic de cunoaştere (prin cuvânt, această prelungire la distanţă a gestului primordial al mâinii) a sinelui artistic, apoi a non-sinelui, lucrând şi la iluminarea eventualului cititor, spre a înlesni armonizarea lumii lui Dumnezeu, dezechilibrată prin ignoranţă.

Din acest imbold de a trudi la zidirea binelui universal, social şi individual uman, din setea şi datoria de a le cunoaşte şi a le înţelege just, Sadoveanu călătoreşte în Transilvania, Olanda, Dobrogea, Bulgaria, Moldova de peste Prut (Basarabia), gest obligatoriu al propriei convingeri, dar legat şi de idealurile masonice.

Cunoscând bine ţara sa, acordând temele istorice cu miturile naţionale, trecând prin filtrul conştiinţei proprii consemnările cotidianului, Sadoveanu face din spaţiul românesc un loc al simbolurilor universale.

Schiţa cu nucleu epopeic *Poveste veche* (din *Povestiri pentru moldoveni*) este, la prima vedere, o legendă despre descălecarea românilor în actualul teritoriu şi o parabolă ce ar reieşi din compararea trecutului glorios cu prezentul ticăloşit. Dar, în spiritul cercetării noastre, putem desprinde şi alte semnificaţii, cu ecou amplificat în unele din scrierile ulterioare. Asistăm, în fond, la efectele iniţierii, la faptele săvârşite prin dreapta judecată a minţii, care lucrează prin efortul voinţei, una cu cea divină şi, de aceea, frumoasă, utilă, benefică. Dumnezeu şi Sf. Petrea umblă pe pământ. Prin vale, unde locuiau nişte pocitanii, „dihănii spurcate", nu li s-a dat găzduire şi hrană, ba au fost şi apostrofaţi şi muşcaţi de câini. Mergând întristaţi, au întâlnit în cale „numai ochi crunţi", „un om ucis, din care cursese

[6] Mircea Tomuş, *Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 207.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sângele în pulberea drumului", o crâșmă „în care erau păgâni de aceia cu ochi tulburi". Au dormit noaptea în vale, au gândit la cele ce au a face, iar când s-au trezit, „își luară toiegele și porniră. Urcară muntele și se suiră spre crestetele unde cresc brazii. Ș-acolo dădură de un neam care umbla în straie albe și purta în inimă, ca un soare, bunătatea Domnului. Acolo au fost ospătați cu fruntea laptelui și și-au odihnit ciolanele". Neamul acesta a coborât în vale, întemeind „o țară ca o grădină. [...] Când i se ura Domnului în cer, venea aici la noi să se odihnească. [...] Așa oameni au fost românii noștri odată!" Urmând principiul didactic al culegerii, dar și al creației sale în general, scriitorul recurge la comparația cu prezentul, după cum am menționat anterior: „Dar acuma iar încep a veni vremuri de ticăloșie. Se înmulțesc crâșmele; bisericile rămân în părăsire; și pentru bani a ajuns de se omoară frate cu frate."

Acolo, sus, în munți, e o confrerie de cunoscători (o umanitate iluminată? un ideal masonic săvârșit?) care merita și trebuia să populeze valea, curățind-o de profani. Scenariul urcării, apoi al coborârii muntelui apare nu o dată. În altă legendă, *Fata Dochiei/ Mărțișor* (*Priveghiuri*), copila de suflet (!) a Dochiei este crescută „într-o casă pe stâncă, sus pe Ceahlău, [...] unde înfloresc mărunții trandafiri ai stâncilor" (aluzie la fuziunea Rozicrucienilor cu asociațiile de pietrari și zidari, din care a rezultat Franc-Masoneria?) și unde este supusă unui ritual magic de inițiere („O aplecase la o capră neagră, o învelise în blănuri și o ținuse pe lângă foc de cetină"). În a optsprezecea primăvară, coboară în vale, la râu, între oameni, ca să devină un ideal, o menire a lui Kesarion Breb (*Creanga de aur*), „știind că va fi cel din urmă slujitor al muntelui ascuns". Muntele, *axis mundi*, a presupus în toate timpurile și la toate popoarele o purificare și o înălțare spirituală spontană, echilibrând htonicul și celestul, unde, pentru a ajunge, trebuie s-o pornești din vale (simbol al stadiilor succesive ale evoluției; în limbajul francmasonic: coloanele templelor din al 18-lea grad, plasate la sud și la nord), meditând profund în întunericul nopții. Tot din munte coboară și Haralambie, călugărul din *Hanu Ancuței*: „Ducându-mă din porunca egumenului nostru la sfânta mitropolie și din râvna mea vrând a mă închina la biserica marelui mucenic Haralambie, am făcut popas la dumneavoastră; [...] să îngădui să închin un strop pentru moș Leonte, care șede aici la dreapta mea ca un bătrân prea înțelept. Eu văd că dumnealui cunoaște semnele vremii și crugul lunii și al stelelor și poate ceti în zodii. E om învățat și ține minte de demult. Și cu toate că nici eu nu-s tânăr, dar înaintea lui mă dau bătut și mă-nchin cu sănătate" (respectarea gradelor de inițiere într-o lojă). Acest inițiat de grad inferior (calfă?) știe că mai are a învăța, motivul evident al popasului său la han. Tot din acest recipient al Divinității – muntele – coboară și iluminata Vitoria Lipan spre a-și împlini menirea, a cerceta, a cunoaște și a descoperi adevărul, iar concomitent a supraveghea școlirea lui Gheorghiță (*Baltagul*). Coborârea postinițiatică e scopul practic al masonilor, acela de a se pune în slujba societății. Inițierea în sine e fără rost, așa cum și-o dorea baba

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dochia. De altfel, în toate grupurile vânătoreşti, de pescari, de drumeţi şi chiar de războinici din proza lui Sadoveanu domneşte o atmosferă şi o stare iniţiatică.

Cei doi mari iniţiaţi, „Venerabilii", Dumnezeu şi Sf. Petrea au fiecare în mână câte un toiag, unul din simbolurile axei, „poate, cel mai general şi mai bogat în descendenţă. Începând cu bâta ciobanului, cu toiagul pelerinului şi până la bastonul de mareşal, el conferă autoritate şi demnitate. Este cârja episcopală, cnutul boierului, cravaşa călăreţilor, bastonul filfizonilor, bagheta şamanului şi, nu mai puţin, coada de mătură a vrăjitoarei medievale, dacă facem să intervină aici noţiunea de ambivalenţă"[7]. Această emblemă hermetică prin excelenţă, care trimite la caduceul lui Hermes, la tyrsul lui Dionysos, la chivotul lui Moise, e Creanga de Aur, care îi va ajuta să urce din infernul pocitaniilor din vale spre puritatea muntelui. Creanga de aur (vâscul), înţelepciunea şi cunoaşterea l-au ajutat pe Kesarion Breb să iasă din infern, pe văduva lui Nechifor Lipan să-i descopere trupul, la timpul cuvenit trecând la Gheorghiţă sub forma unui baltag, care e şi o armă. Or, armele au avut o dublă semnificaţie, celestă şi telurică, spirituală şi inteligentă. Fata babei Dochii se reîntoarce pe munte cu o crenguţă de liliac. (În camera roşie a Templului masonic, unde se desfăşoară ceremonia de primenire, la orient se află stema unui vultur bicefal, cu aripile întinse, având coroană şi o sabie prinsă în gheare.) Îmbrăcaţi în alb, oamenii muntelui au pornit primăvara exodul spre vale. Alb veşmânt purta şi Kesarion Breb când a ieşit la lumină: „Decheneu cel nou ieşi din peşteră către al şaptelea ceas al zilei. Purta la gât, pe straiul alb, juvaerul vechi care împodobise cincizeci şi trei de ani pe bătrân". Lanţul de legătură (simbol al evoluţiei şi al fraternităţii, unul din cele mai respectate şi mai puternice rituri ale francmasoneriei) îl purta şi Vodă „mângâindu-şi barba şi jucând între degete lănţugul cel de aur" (*Iapa lui Vodă*). Şapte munţi şi şapte văi stăpâneau aceşti oameni luminaţi, şapte zile şi nopţi au ars ei copacii şi aşezările din vale. (Cifră prin excelenţă magică, număr al formării şi al duratei, al reluării ciclice la un nivel elevat; şapte trepte urcă aspirantul în ritualul masonic.) Ideea finalităţii unui ciclu şi a reluării lui la un nivel superior, marcată de cifra 7, este prezentă în schiţă prin arderea ierburilor, copacilor şi locuinţelor (nu toate, ci doar cele care trebuiau distruse) care erau în vale. De ce prin foc? Căutarea cuvântului pierdut constituie scopul ritual şi practica liturgică a lojelor masonice, având la bază mitul lui Hiram. (De unde, probabil, şi ritualul verbal la care este supusă întreaga organizare a epicii lui Sadoveanu, scrierea constituind ea însăşi un ritual de gradul al doilea, vorbirea fiind simbolica gestului.) Într-una din obedienţe, în ritualul de iniţiere în al optsprezecelea grad, cuvântul Pierdut apoi Regăsit „era reprezentat prin sigla INRI, căreia i se dădea o triplă semnificaţie: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum, Igne Natura Renovatur Integra (Întreaga Natură e Reînnoită prin Foc) şi cea a sărbătoritului, care trebuia să se prezinte ca originar

[7] Luc Benoist, *Semne, simboluri şi mituri*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 65-66.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din Iudeea, trecut prin Nazaret călăuzit de Rafael și venit din tribul lui Iuda"[8]. Cea de a doua semnificație s-ar părea că stă la temelia acțiunii punitive din această bucată. Căci nu e vorba de ceva estropiat, ci de o zidire prin demolarea inutilului și nedreptului. Or, acestea sunt cele ce contravin Legii Divine.

Din puținul expus până acuma și din cele ce vor mai urma, se poate vedea că substanța umană se reliefează augmentativ în epica sadoveniană, atingând potențe demiurgice prin Kesarion Breb, zidește clipei împărăție și împăraților le supradimensionează clipa. În acest mod, scriitorul urmărește să redea omului starea de consonanță cu Universul, de care începe a se îndepărta. Explorarea în cotidian e doar pretextul, ca și în istorie, de altfel. Esența e morala socială extrasă din Binele universal.

.....

Neliniștea pentru intruziunea minților neștiutoare în ordinea dumnezeiască a lucrurilor se conturează și din acele eboșe care au conservat starea de spirit și de judecată a prozatorului în timpul vizitei la mănăstirile de pe ambele maluri ale Prutului. În 1919, când le vizitase pe cele din partea de nord a Basarabiei, momente consemnate în cartea *Orhei și Soroca. Note de drum*, scriitorul se mai putea opri „în cercul larg și alb al chiliilor", pe când călugării erau la seceră, lăsând lăcașul singur, dar „nici spre a huli, nici spre a lenevi". Aci a văzut că se mai păstrase tradiția strămoșească a inițierilor românești. Fratele Simeon Stratu de la Mănăstirea Frumoasa, din schița cu același nume, mărturisește: „Aici am învățat carte și cântare moldovenească, ca într-o casă a noastră strămoșească", devenind „cărturar, cercetător al hârțoagelor iezite prin podurile mănăstirii". Mănăstire de care n-a uitat Iosif, unul din mitropoliții Moldovei, care, venind să vadă chilia unde învățase, a „adus în dar toate cărțile moldovenești tipărite în mănăstirea Neamțului". Din acest sentiment de ocrotire a tradiției pornea și râvna tinerilor basarabeni fie ca ziditori de mănăstiri, cum visează să fie tânărul sihastru din instantaneul *Mănăstirea*, fie că sunt studenți, viitorii intelectuali ai țării, care până la Unire „au trăit în Rusia de ieri. Au trăit între intelectualii aceia care de un veac și mai bine se zbat și se jertfesc pentru libertate, frământând în conștiința lor toate marile probleme sociale (obiectul de dezbatere al masoneriei – n.n.). Spiritul acestor cruciați ai dreptății la noi n-a fost cunoscut. El înlătură ca pe ceva netrebnic minciuna convențională, ticăloșia filistină în care ne zbatem". Așa sunt feciorii mazilului, gazda și călăuza prozatorului în *Intelectualii*. Liniștea contemplativă și satisfacția sufletească, provenind din cele descoperite aici, se schimbă în neliniște în schițele *Excursie la mănăstiri* și *Bistrița și Ceahlăul* (din *Istorisiri de vânătoare*, 1937), în care se resimte și graba de a o transmite și cititorului. Acest impuls este declanșat în sufletul și mintea scriitorului de către

[8] Roland Edighoffer, *Rosicrucienii*, Editura de Vest, Timișoara, 1995, p. 143-144.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

același „progres" intrus în ambianța cultural-geografică a meleagului natal. Astfel, turiștii care vin cu mașina la mănăstire „vizitau fără să vadă", deoarece „automobilul te servește luându-te dintr-un punct și depunându-te în altul. El nu face legătura; face salturi". Căci la mănăstire se merge ca și spre inițiere: fără grabă, apropiindu-te treptat. Te apropii de un templu, în care o „pioasă colonie dezvolta o hărnicie curată și artistică în cadrul unui locaș foarte frumos și a unei naturi încântătoare. Găsești și aici zugrăveli, morminte, inscripții, cărți, legende". Cu nimic mai prejos față de instituțiile similare din Egiptul sau Grecia vremurilor vechi, „căci acest lăcaș e o disciplină și nu o vană desfătare".

Revenind la inițiatul principe Dimitrie Cantemir și la a sa *Descriptio Moldaviae*, în care acesta susținea că Ceahlăul se vede de la Cetatea Albă, Sadoveanu nu face altceva decât să insiste, în maniera lui, „sadoveniană", asupra semnificației de *axis mundi* a muntelui, de centru al lumii românești, demn de un templu ca acela al lui Apolon sau ca acela al lui Jupiter de pe muntele Kaukaion. Fiecare ascensiune e un ritual (ca și în lojă): „Fără asemenea priveghiuri, care se fac pretutindeni seara în locurile de popas în jurul Ceahlăului, nu se cuvine să întreprinzi urcușul a doua zi în zori. E nevoie să-ți pregătești sufletul (ca și în camera de reflecție – n.n.) și să visezi la cele trecute; numai astfel, urcându-te în aerul pur al înălțimii, toate ți se vor înfățișa cu dulceață și într-o lumină de legendă". Și, bineînțeles, ca și în procedurile de inițiere ezoterică, „sunt șapte cărări cunoscute pe care poți urca în înălțime. În afară de acestea șapte, mai sunt încă altele trei (pentru aleși! – n.n.) pe care nimeni nu le cunoaște. Poate au fost știute odată; acuma nu le mai știe nimeni. [...] Sunt cele mai de seamă treceri din lumea noastră în cristalul înălțimilor și al iluziei. Poate oameni cu credință adevărată să le descopere iarăși cândva". Dar tot acest iureș modern al omenirii, prin raptul ce și-l face sieși, profanând „inima muntelui sfânt", distruge creația divină. Ca un strigăt de disperare ne apare apelul înțeleptului prozator: „Să nu se facă trafic din inima noastră, din cântecul și legenda sufletului nostru, din zeul nostru cel intim". Dar nu l-a auzit nimeni. Nici frații din lojă, se pare.

Și ca o cheie pentru decodificarea Operei sale este ultimul moment din această carte, intitulat *Închinare*, cu specificarea: *drept epilog*. Într-un text aproape deschis, Marele Maestru spune lumii ce va să însemne o lojă masonică prin scopul urmărit și prin organizare: „Dacă un om din lumea aceasta nouă, îndopat de fumul orașelor și cifrele registrelor, s-ar rătăci într-o tovărășie ca a noastră, adică într-un cerc de vânători, ar putea să constate mai multe lucruri vrednice de mirare". Conservarea și exersarea unor practici ce vin tocmai din neolitic n-ar putea să nu șocheze chiar pe un profan contemporan. Și Sadoveanu explică: „Mai întâi principala îndeletnicire a unor asemenea tovărășii, din asemenea societate, nu este politica. [...] Apoi se simțesc mai în largul lor la pădure și la câmp, în mijlocul naturii. [...] fac concurență asiduă celor mai moderni oameni de știință, în special naturaliștilor". Cum ajung aici? „Fiecare în parte posedă un instrument [...], un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

giuvaer [...]. Datorită unor asemenea arme, cei mai mulți dintre acești oameni nu greșesc nici o lovitură. [...] străinul ar mai constata o tovărășie plină de cordialitate, cum, vai! nu se mai găsește între ceilalți muritori; ar vedea simplicitate și voie bună în mijlocul naturii veșnice, ar vedea egalitate și democrație..."

Ca o punte cu cele ce vor urma, ne folosim de următorul extras din *Cuvântul* rostit de Marele Maestru Mihail Sadoveanu la ședința solemnă din 27 ianuarie 1935 a Marii Loji Naționale din România: „Franc-Masonii exercită o artă prin faptul că interpretează misterul vieții, dând sens nobil existenței umane.

Arta lor, ca orice artă, nu se poate manifesta decât personal. O inițiere, operație lungă și grea, deosebită de ceremonia primirii, tinde la dezvoltarea valorilor personale. [...] În masonerie, fiecare se realizează pe sine, în virtutea unor comandamente inițiale cu caracter moral. În fața problemelor materiale ale vieții, rezultat al locului și timpului, fiecare meșter al tagmei noastre se străduiește, ca și artistul în fața unui subiect, să fie cât mai original, cât mai el însuși, desfăcut de egoism și înălțat în ideal. [...]

Putem aduce în atelier chestii anumite de interes obștesc: fiecare își spune cuvântul, nu pentru a impune o părere și determina o lucrare colectivă, ci pentru a lămuri o problemă din multiple puncte de vedere. După asta fiecare ajunge la o concluzie a sa. [...]

Dincolo, în lume, toți au datoria să nu se dezmintă pe ei înșiși"[9].

Acest fragment ni s-a părut a fi un bun reper pentru versiunea noastră interpretativă a inegalabilului volum care este *Hanu Ancuței* (1928), entitate ființând prin elementele ce o compun, ființând simultan și ca multiplicitate prin fiecare întâmplare narată, dar păstrându-și unitatea funciară. Faptul se datorează și unei urzeli temeinic gândite. Această unitate, aproape perfectă, e scoasă din timpul actual și plasată în epopeea sadoveniană[10]. Lirismul prin care se fac manifeste multiplele ipostazieri ale societății locale se realizează prin autor: datorită modului transfigurat, modelator al fiecărei ființări, se atinge nivelul unei omogenizări a rostirii fiecărui personaj, indiferent de profesiune și apartenența socială, validându-se astfel fiecare în fața sociumului, care îl acceptă ca pe o complinire a întregului, corespunzându-i acestuia în totalitate[11].

Ceea ce se impune atenției este interferența monadelor de diferit nivel, fiecare cu dominanta sa și cu partea proprie de influență în mișcarea unei structuri superioare și în menținerea echilibrului ei. Aici am întrezări noi la unul din nivele rețeaua simbolisticii masonice, contribuind în felul ei la stenicitatea templului

[9] *„Cuvântul" rostit de Mihail Sadoveanu, Mare Maestru al Franc-Masoneriei Române și Mare Maestru al Marei Loji Naționale din România la ședința solemnă din 27 ianuarie 1935*, în Radu Comănescu, Emilian M.Dobrescu, *op.cit.*, p. 206.

[10] Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, București, 1972, p. 209.

[11] Mihai Cazacu, *Sinteza sadoveniană*, Editura Litera, București, 1982, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

literar ce se cheamă *Hanu Ancuței*, printr-o gândire artizanală a scriitorului. Gândirea funciară, dar și cultivată în cadrul masoneriei. Fiecare povestire e o verigă în firul de lanț care este întreaga carte, iar protagonistul fiecărei proze este o verigă unificatoare în lanțul povestirilor. Giuvaierul e un simbol masonic, purtat și de eroii lucrării în cauză, fie el de aur sau piele, la gâtul lui Vodă sau la mâna orbului, sau la chimirele pe care le au toți veniții la han, semn masonic, purtat de Maeștri și mai sus. Acest detaliu ne indică faptul că hanul e un templu masonic, în care s-au adunat la o ședință doar gradele superioare, ca dovadă că primiseră inițierile cu ani în urmă, când mai poposiseră în acest loc, și în altele, precum orbul la Chiu, călugărul la munte, și meșterul coropcar la Mormântul Sfânt. Că hanul poartă nume e iarăși semnul unei tradiții a societăților secrete, care, atunci când ridică o sală masonică, o dedică Masoneriei, Virtuții și Carității Universale, iar ca patroni, de regulă, îi adoptă pe Ioan Botezătorul, sărbătorit în iunie, pe Ioan Evanghelistul, sărbătorit în decembrie, în timpul solstițiilor solare, celebrat în toată Europa încă din neolitic. Deci nu e o întâmplare adunarea lor toamna. Astfel, societatea adunată în șezătoare și care gravitează în jurul luminii focului din vatră, prin mijlocirea unui ritual cultic, băutul vinului din căni de lut, și prin cutumă, cum e venerarea strămoșilor, cinstirea contemporanilor, oficierea cuvântului, formează resortul altei entități, din alt plan existențial, cel al re-creării acesteia, al artefactului, al unui sistem epopeic al povestirilor. În umbra acestui plan stă tradiția masonică, reeditată cu fiecare nouă inițiere. Mobile rămân în aparență doar întâmplările, care domină fiecare structură narativă. Deci, șezătoarea-ședință se produce la o agapă, aceasta fiind ultima procedură de la miezul nopții, moștenită încă din ceremoniile misterelor lui Isis-Osiris[12]. La masă se servește vin în ulcele de lut și friptură de pui, ceea ce amintește de Piatra Sfântului Mormânt și Graalul ce conține sânge divin, totul semnificând un centru spiritual puternic, starea de beție favorizând extazul spiritual, iar vinul fiind un mijloc de cunoaștere și de inițiere. Vița de vie din care provine era considerată de către cei vechi drept o plantă mesianică. De unde și cultul ei pe meleagurile noastre, unite cu templele egiptene probabil prin Zoroastru. Buturugile de lemn, pe care erau cu toții așezați în jurul focului, amintesc că Marele Arhitect a fost tâmplar, iar focul, din multitudinea de semnificații, le are și pe acelea de purificator, de lumină și sursă de energie, de principiu animator și creator, principiu bărbătesc. Or, la han se adunase:ă numai bărbați și în lojă sunt admiși numai ei. Toată adunarea ia înfățișarea unei liturghii după un scenariu ancestral. Participanții formează acea elită intelectuală la care aspiră această organizație, nu prin instruire livrescă, ci prin cunoașterea, conștientizarea și urmarea legilor lui Dumnezeu.

Dacă, de regulă, povestirea românească enunță adresa moralizatoare a speciei, confirmând prin multiplicare tiparele ei, povestirile incluse în acest ciclu

[12] Eduard Schuré, *Marii inițiați*, Editura Lotus, București, 1994, p.110.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sunt doar aparent returnate în tipare. La Sadoveanu mobilul îl constituie nu fapta, ci cuvântul, acel verb solar nemanifestat, întâmplarea devenind doar prilej pentru aceasta. Oficierea vorbirii prin acest ceremonial repetitiv este și sugestia îndeplinirii unei meniri: găsirea cuvântului pierdut, sensul simbolic al oricărei loji. Aici nu mai contează discursul epic, deși circumstanțele narate sunt esențiale și definitorii pentru existența fiecărui personaj, ci arta re-dării, re-creării propriului eu prin cuvânt, plasându-se fiecare în altă participare ființială, pentru care examenul este susținut în fața luminii centripete și a „frățiilor", problema fiecăruia fiind, pur și simplu, expusă judecății. Aici lipsește intenția pilduitoare a autorului, ea trecând asupra valorificării vocabulei enunțate. Și, chiar dacă sensurile sunt extrase după o tradiție folclorică, mijloacele explorării sunt indubitabil lirice. Aceasta le conferă putere dominatorie, transformând ceremoniosul rostirii în nucleu cumulativ de entități spirituale. Elocuțiunea e ceea ce incită relatarea, înclinând spre un hedonism elaborat.

Această carte, acest ciclu de povestiri care este *Hanu Ancuței* se prezintă ca o experiență unică în literatura românească tocmai grație rotunjimii sale misterioase, echilibrând în mod ideal multiple planuri, portative paralele și registre de ordin diferit. Inițierea naturistă din alte volume trece în inițiere spirituală și verbală. Societățile închise vânătorești trec la cele selecte, intelectuale, iar nucleul energetic, dominanta, migrează dintr-un ambient silvatico-acvatic spre unul socialmente validat, ca șezătoarea, dar și spre unul validat ezoteric, al unei ședințe a confreriei secrete, centrat, vizibil, în jurul luminii, focului și vetrei și, în nevăzut, în jurul clipei de rostire, al trăirii rapsodicului din relatare. Astfel, nu numai spațiul, dar și timpul e portant semnificativ, ritualul săvârșindu-se prin predestinație zodiacală, care este, prin căutare, înțeleasă și aplicată just, operație care pune sinele și lucrarea în concordanță cu Universul, cu Unitatea – suprema înțelepciune pe care trebuie s-o dobândească specia umană.

Pornind de la ideea de a determina locul, rolul și modul de integrare în epica scurtă a lui Sadoveanu din perioada interbelică a celor scrise în și pentru Basarabia în 1920-1921, am ajuns a le uni prin cheia simbolismului masonic. Pentru unii ar putea părea neconvingător, dar am considerat, la fel ca și Zaharia Sângeorzan, că „receptarea operei lui Mihail Sadoveanu diferă și nu e aceeași în 1906 sau în 1961. G. Călinescu nu va urma, ortodox, analiza lui G. Ibrăileanu, după cum N. Manolescu nu va repeta-o pe aceea a lui E. Lovinescu și după cum una e monografia lui Savin Bratu și alta e monografia lui Const. Ciopraga. Toți criticii au un Sadoveanu al lor pe care îl iubesc sau nu, dar pe care, și unii și alții, îl recunosc ca pe o valoare de excepție a literaturii naționale"[13]. Ni se pare că tocmai în asta și constă multidimensionalitatea operei sale, a geniului său: s-ar putea da

[13] Zaharia Sângeorzan, *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*, Editura Minerva, București, 1980, p. 9-10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

atâtea perspective interpretării, câți interpreți s-ar găsi. Dar ce a vrut *el*, autorul, să spună va rămânea în veci o taină, precum o taină nepătrunsă e fiecare geniu.

Sensul profund al operei lui Sadoveanu este că, în drumul său spre sine, a știut și a putut să fie consecvent cu propriul eu, circumscris principiilor masonice. A lucrat fără răgaz pe proiecte, întocmite deja (scenarii, clișee mitice, șabloane tematice), elaborând însă un stil, un limbaj propriu, în unitate perfectă cu universul spiritual românesc, spre a-l pune în uzanța concetățenilor, întru luminarea lor, înnobilarea și înălțarea lor sufletească, scop primordial al masoneriei. Din aceste principii inițiatice se profilează și didacticismul, parabolicul din întreaga sa proză. Și nu contează cantitatea de informare, ci informarea calității unei entități esențiale. Și o face, după cum am mai menționat, nu atât prin fabulă și subiect, cât prin simbolismul și ritualurile ce țin de practica și teoria francmasonă. Transparența e doar aparentă. Esența rămâne ocultată și indicibilă.

Mihail Sadoveanu a cioplit în „piatră brută", mai întâi la cărțile populare, ucenicind; apoi, calfă, „a șlefuit piatra cioplită", lucrând pe tipare străvechi și dându-i în cele din urmă operei strălucire și împlinire de maistru. Conștient că nimic nu e nou sub soare, decât evoluția sufletului prin reluarea ciclică a matrițelor veșnice cu sporul propriu de perfecțiune spirituală, evoluând spre centrul Unității, Maestrul a trudit fără istov, identificându-se cu creația sa, aceasta fiind numaidecât o prelungire a creației divine.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PERIPEȚIILE LUI FRED VASILESCU ÎN LUMEA OGLINZII*

Corina Ciocârlie

„Țigara e plăcută, în căldura după-amiezii mă simt încă bine, gol și lungit în patul foarte comod, care se bucura de atenția deosebită a stăpânei casei, ca o sculă profesională, deși cearșafurile străine mă enervează. E larg, conjugal, cu tablii gălbui, imitație de palisandru. Trebuie să-i spun ceva plăcut femeii de lângă mine... Examinez puțin odaia... În dreptul patului e un șifonier mare, tot gălbui, cu oglindă. De-a lungul marginii din stânga, între cadru și oglindă, câteva fotografii: o actriță prietenă, deasupra un actor de cinematograf, a treia e un domn cu mustăți gen sergent-major, scrie pe ea câteva rânduri, de dedicație, greu de descifrat de aci. Ultima, sepia, e o femeie, pe care nu o pot recunoaște din cauză că nu-i văd decât jumătatea de sus a capului, restul e acoperit ca și jumătatea oglinzii de tablia gălbuie a patului... Îmi ridic ochii spre abajurul din colț, suspendat pe un picior mare aproape cât o umbrelă de soare. E de mătase galbenă, pictată, și seara, când e aprinsă lumina trebuie să cadă într-o difuziune comică, pe o parte din cameră și din pe covor, dând musafirilor culcați ai Emiliei impresia unui interior poetic. Mint dintr-o explicabilă perversitate (nu cumva e acea ieșire din personalitate pusă în contul viciului meu care zăpăcește totul, și nu cumva sunt și eu tot atât de incapabil ca Emilia, în felul ei, de a găsi unitatea de simțire salvatoare?)

– Foarte elegant abajur... Trebuie să fie o frumusețe seara, când se aprinde becul și se văd picturile de pe el.

Deși era un paravan în genul unei mode perimate, Emilia fu foarte mulțumită că am găsit ceva care să-mi placă în casa ei.

O privesc cu indiferența degajată cu care privești de sus o omidă mișcându-se pe potecă" (80).

* Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura pentru Literatură, București, 1963.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 35 – 46, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru femeia uşoară, oglinda – departe de a mai fi un simbol al narcisismului – devine, ca şi patul „conjugal", o banală „sculă profesională". Spre deosebire de Nadina, Manuela, Dania ori Adela, Emilia Răchitaru nu se contempla la oglindă, ci doar poseda – în inventarul camerei ei „de lucru" – un *şifonier mare, gălbui, cu oglindă*. Impozantul obiect serveşte drept suport-fişier pentru evidenţa relaţiilor „cu publicul": de-a lungul marginii din stânga sunt agăţate câteva fotografii – o actriţă prietenă, un actor de cinematograf, un domn cu mustăţi gen sergent-major etc. Nici vorbă de complicitate ori de seducţie între Emilia Răchitaru şi „clientul" ei din ziua respectivă, Fred Vasilescu: jocul privirilor pline de înţeles şi al zâmbetelor ademenitoare e înlocuit de un plictis cotropitor. Blazat şi parcă suficient, bărbatul nu caută cu înfrigurare imaginea femeii răsfrântă de cristalul oglinzii, ci se mulţumeşte să-i înregistreze prezenţa, cu *indeferenţa degajată cu care priveşti de sus o omidă mişcându-se pe potecă*. Politeţea omului de lume îl îndeamnă totuşi să facă o remarcă binevoitoare, bunăoară să laude eleganţa abajurului de mătase pictată din colţul camerei. În sineşi, Fred ironizează apreciind că „seara, când e aprinsă lumina trebuie să cadă într-o difuziune comică, pe o parte din cameră şi din pe covor, dând musafirilor culcaţi ai Emiliei impresia unui interior poetic". Cu voce tare însă, acelaşi Fred minte dintr-o *explicabilă perversitate*, pusă în contul incapacităţii lui de a găsi *unitatea de simţire salvatoare*.

În dormitorul – ca şi în viaţa Emiliei – nimic nu e autentic, nimic nu e semnificativ: chiar la o „lectură" superficială, totul se dovedeşte imitat, ilizibil ori învechit. O lume de copii, de reproduceri ieftine, de mesaje indescifrabile: patul larg e *din imitaţie de palisandru*, paravanul pictat e *în genul unei mode perimate*, iar fotografiile agăţate de marginea şifonierului lasă de dorit (dedicaţia însemnată de domnul cu mustăţi *e greu de descifrat* de la distanţă, iar chipul femeii nu poate fi recunoscut, din pricină că *jumătatea de jos a capului e acoperită, ca şi jumătatea oglinzii, de tăblia gălbuie a patului*).

Câtă vreme stă sub semnul reproducerii sterile, relaţia speculară nu produce în romanul lui Camil Petrescu nici o revelaţie, nici o amplificare a dorinţelor, nici o coincidenţă a intenţiilor partenerilor. Nimic nu creşte, nimic nu se leagă în dormitorul supraîncălzit ori în sufletul sterp al Emiliei. Efectul de seră împiedicând explozia unei emoţii împărtăşite, plânsul demonstrativ al Valeriei (sora mai mare, transfomată în „manager" al actriţei) devine insuportabil: „Nu corespunde – şi m-am gândit mult la asta – nici unui sentiment, nu dovedeşte nimic. Nu e nici o legătură între el şi sinceritatea emoţiei, sau, mai bine, între ele şi valoarea simţirii. Emoţiile mortale sunt intense, palide şi egale" (62). Criza nu e a cunoaşterii, ci a trăirii: percepţia vie, imediată a lucrurilor e înlocuită printr-o revărsare a imaginii false, convenţionale. Simple accesorii ale patului lui Procust, oglinda din dormitorul Emiliei şi fotografiile admiratorilor ei au mai degrabă menirea de a sublinia scindarea identităţii personajelor (minciuna, ieşirea din personalitate, dedublarea) şi a unităţii naraţiunii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe neașteptate, în decorul grotesc-melodramatic irupe dureros o tragedie adevărată, autentică. Vrând cu orice preț să-și binedispună partenerul, Emilia îi prezintă – ca pe un intermezzo comic între două performanțe erotice – un pachet de scrisori, legat în cruce cu panglică roz și acoperit cu o fotografie *ca un indiciu despre conținut. cum se pune la pachetele de pesmeți pe deasupra imprimatul reclamă*: „– Sunt tot de la logodnicul tău? (Și de-abia mă rețineam să nu pun logodnicul între ghilimele.) – Dar nu e logodnicul meu... Am privit mai cu luare-aminte și am înghețat, căci deși semăna în mod surprinzător cu logodnicul ei, chipul din fotografie îmi părea acum cunoscut"... (89). Străfulgerat de o sumbră presimțire, Fred analizează fotografia cu *uimirea și groaza cu care se examinează foaia venită de la un examen – pozitiv – al sângelui*. Când tensiunea ajunge la paroxism, sentința Emiliei cade fără milă: „– E unul Ladima... a murit." În teancul de scrisori legat cu panglică roz e îngropat misterul unui om: Fred le va citi absolut pe toate, până la ultimul rând, „cu pasiunea cu care surprinzi prin fereastra de vizavi o discuție mută, firește, între vecina aproape goală și amantul ei" (92-93). Pe măsură ce descoperă declarațiile de amor ale lui Ladima, Fred intuiește ridicolul monstruos al scenei din dormitorul Emiliei: „Crește în mine o durere mărăcinoasă și sunt actor într-un teatru care, ca teatrul în teatru din *Hamlet*, corespunde unei drame adevărate" (172).

În optica multor intelectuali ai vremii, România interbelică se definește prin cultul sincretismului și prin raportarea obsesivă la modelele prestigioase. Fred Vasilescu își amintește însă cum, la o masă oficioasă la legația din Paris, un scriitor tânăr de la secția de propagandă a Ministerului de Externe francez susținea că pentru întreaga Europă începutul de secol a reprezentat o *epocă de imitație și crasă vulgaritate*: „O epocă fără stil – spunea el atunci, în 1919 – o epocă fără spirit de invenție în artă. Nu vezi, casele noastre mari, practică stilul vechiturilor? Resturi: Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire etc., cumpărate scump la licitație, ceea ce e o rușine. Obiectele uzuale n-au nici o formă, sunt degenerate din modelele Rococoului" (329). Dedicația de pe dosul fotografiei logodnicului Emiliei trădează și ea obsesia falsului, a plagiatului, a copiei fără valoare: „Toate majusculele sunt bogate în curbe și ochiuri ca la dictando, iar parafa e atât de abil întortocheată, încât îți face impresia că autorului i-a fost frică să nu i se imite iscălitura pe o fotografie dedicată" (82).

Universul modei e prin definiție un mediu de cultură favorabil imitației deșănțate. „– Aveam un mantou de vizon", suspina actrița, răsfoind scrisorile lui Ladima. Comentariul răutăcios al lui Fred nu se lasă așteptat: „Emilia numește așa probabil vreo imitație de câine, lucrat" (152). Tendința e atât de apăsată, încât până și subtila doamnă T. accepta cu nonșalanță dictatura mimetismului: „Moda cerea mult un galben de culoarea lămâii, care la început mă jignea, dar, când îl vedeam purtat de mai toate femeile frumoase, lăudam croitoreasa care-mi impusese culoarea" (12).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Singurul care refuza înregimentarea – cu riscul pierderii onorabilității – e excentricul Ladima: „Frac şi smoching nu pun pe mine... în nici un caz... orice s-ar întâmpla..." (299). Poetul talentat, dar *prost îmbrăcat* îşi atrage rapid oprobriul general: pragmatica Emilia consideră că *o siluetă demodată ca o figură dintr-un catalog vechi, prăfuit* nu poate servi *drept paravan* unei activițe respectabile. Dându-i dreptate femeii, mondenul Fred Vasilescu găseşte că „tocmai a nu urma «moda», adică a nu fi îmbrăcat ca toată lumea, e o dovadă de vanitate puerilă" (267): Ladima, cu ridicola lui mustață imperială, reuşeşte *să izbească toate privirile, să se izoleze între toți, prin îmbrăcăminte*, în salonul cu oglinzi *mùlte, prea luminate* de la „Elisée". În plan simbolic, *patul lui Procust* nici nu înseamnă altceva decât tirania tiparului preexistent: orice inițiativă originală trebuie neutralizată, orice aripă îndrăzneață trebuie retezată. Societatea bucureşteană e o forță centripetă, menită să ridiculizeze dizidența şi să resoarbă individualismul în spiritul de castă. Hotărât să-şi „reeduce" extravagantul prieten *într-o singură zi, ca în filmele americane*, bărbatul *cel mai elegant din Bucureşti* începe prin a-i ține o adevărată lecție de economie a pieții:

> „În general, stofele bune au preț de producție foarte ridicat, din cauza materialului scump folosit. Din pricina asta, alți fabricanți fără scrupule, din cei ce produc şi vând în cantități considerabile, imită stofele şi țesăturile la modă, bune. Totdeauna însă cu o întârziere de doi-trei ani, ba şi mai mult, până îşi lichidează imensele lor stocuri [...] A fost la modă, imediat după război, un poplin gălbui destul de fin. Imediat, după ce au terminat vechile stocuri de zefir, marii fabricanți au produs depozite întregi de poplin galben, mult mai vulgar însă, făcut cu multă economie, din spirit de speculă... Atunci, poplinul din mateial bun, produs cu grije, a căpătat linii şi vărgi. Peste trei ani a fost imitat şi acesta... Acum magazinele de lux fac cămăşile de dejalenă... Peste câțiva ani vom avea şi dejalenă pentru strada Carol" (270-271).

Teoria lui Fred Vasilescu privind riscurile comercializării mărfurilor de lux merita citată în măsura în care ea reproduce emblematic un alt „comerț", practicat – la scara întregului roman – de personajele lui Camil Petrescu: în „Patul lui Procust", specificul relației speculare vine din reproducerea la infinit a unui *model* comportamental prestigios, în spațiul constrângător delimitat de oglinzile paralele ale *opiniei publice*. Întocmai ca în cazul țesăturilor scumpe, cu fiecare nouă copie se pierde câte ceva din calitatea originalului, ajungându-se în final la un exemplar *vulgar şi ieftin, de bazar*. Emilia Răchitaru nu e doar – cum s-a spus mereu – o replică grotescă a doamnei T., ci şi produsul final al unui lung „lanț al slăbiciunilor", desfăşurat în culisele teatrului bucureştean. Tachinându-l stângaci pe Fred, actrița fără tact şi fără talent încearcă de fapt s-o imite pe mai experimentata Miți Mărculeanu, „care se specializase în rolurile de cocotă şi nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

izbutea decât în ele, afecta trivialitatea, convinsă că asta îi da un farmec irezistibil în ochii bărbaților. [...] De altfel nu făcea decât să imite și ea searbăd (cum imita în toate) pe o mare și frumoasă comediană, după cum aceasta însăși adoptase o modă – dându-i strălucire și savoare ca și toaletelor pe care le adopta – moda recentă, adusă în teatru, după câte știu, de la un celebru actor român, de la Comedia Franceză" (75-76). Ajunsă la a patra verigă, imitația nu mai poate genera decât suficiență sterilă și inautentică! În rolul de eternă *dublură* – a Porției din *Shylock*, a Marioarei Voiculescu din *Învierea* etc. – Emilia apare ca o imagine caricaturală, răsfrântă într-o perversă oglindă de bâlci (ironia soartei vrea ca tocmai ea, care e întruparea copiei, să joace în *Modelul*!). Zărind două volume de Tolstoi pe etajera cu cărți din apropierea patului, Fred comentează malițios: „*Anna Karenina* ajunsă până în dormitorul Emiliei..." Obișnuită să transforme tragediile în drame bulevardiere, femeia ușoară „murdărește" tot ce atinge: ca și moda, ca și teatrul, prostituția devine o formă a imitației deșănțate, a reproducerii în serie („fata asta blondă, grăsuță și vulgară, pe care au avut-o toți prietenii mei, ca și mine (căpitanul Ștefănescu în tren))" (55). Lipsită de necesara *fluiditate interioară*, actrița Emilia are glasul *fals, dezacordat*, încât până și replica cea mai emoționantă o spune *plat* arborând mereu același aer *sărac cu duhul și sigur de el* (decât tragediană, Fred o vede mai degrabă *vânzătoare de cămăși gata și gulere de cauciuc*). Egală cu ea însăși și fără surprize, amanta Emilia nu poate propune decât o *îmbrățișare aproximativă, în contratimp*. Absența *gradației* transformă *extenuarea inutilă* într-o „voluptate „*à froid*", cum sunt acele fripturi de cauciuc pe care le cumperi, ca să faci farse musafirilor" (72). Venit din partea unei femei superioare, orice gest tandru l-ar măguli pe Fred, dar „la Emilia n-are nici o semnificație, ca un accident de memorie, sau ca o bună organizație practică" (55).

În romanul lui Camil Petrescu, faptele n-au semnificația lor proprie, ci doar o valoare raportată la un cod preexistent: mai mult decât diferența specifică, importă genul proxim. Bună observatoare, Emilia descoperă că pe Fred îl impresionează mai tare *succesele ei de femeie cu alții decât săruturile de bumbac pe umeri* (85). La fel de bună tacticiană, doamna T. se lasă adorată de bărbați numai *ca să fie și mai prețuită de X și ca să se asigure că nu e nimic din tot ce oferă celelalte, pe care să nu-l poată oferi și ea*. Prins la rându-i de frenezia mimetică, Fred îi admiră pe jucătorii de tenis și *cu destulă trudă devine campion regional*. Comentând însă noua modă a nudismului mixt, tot Fred admite că e un *raționalism excesiv, programatic, în proiectul egalizării tuturor oamenilor în materialitatea lor*, „căci deasupra unor mlaștini chiar se ridică adeseori jocul flăcărilor albăstrui, care pentru animalitatea noastră e actul gândirii" (352). Doi inși pe o plajă, în *învălmășeala de picioare și mâini* indiscrete, se gândesc și se simt pe ei înșiși cu totul deosebiți de ceilalți, care rămân *tot atât de numeroși și de asemănători între ei ca pinguinii pe mal*: „Numai că s-au gândit și au și creat o nouă realitate" (351).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În planul dialogului pasional, ceea ce deosebește universul personajelor lui Camil Petrescu de cel al eroilor Hortensiei Papadat-Bengescu e tocmai credința în șansele unei relații simetrice și armonioase, de tip specular ori stelar (*jocul flăcărilor albăstrui*), încheg ate miraculos din chiar substanța haosului (*deasupra unor mlaștini*). Fred Vasilescu știe că într-o conversație „superioară", „replicile se angrenează, au corespondențe îndepărtate", reflexe și oglindiri. Dialogul cu Emilia și Valeria seamănă însă mai degrabă cu „jocul acela al figurii de pe dosul oglinjoarei: când nu izbutești să potrivești cele cinci mărgeluțe albe în gura turcului, dacă ești înțelept începi să-i admiri mustățile... sau faci din oglinjoară sfârlează" (65). Amorul cu opaca Emilia nu mai are nimic din perfecțiunea simetrică a relației speculare instituite, altădată, de subtila doamnă T.:

> „un dialog senzual, în care fiecare gest și mișcare sunt ca niște replici ale corpurilor, răspunzându-și ca într-o piesă bine scrisă și în care zbuciumarea e uneori o îndoială, o apropiere, un surâs al voluptății [...], o luptă unde fiecare mișcare are precizia unui schimb de lovituri de floretă, o senzație de înfrângere căreia imediat îi răspunde un val de duioșie. O îmbrățișare adevărată a corpurilor e frumoasă ca o convorbire între două inteligențe, în care nici un moment una nu pierde înțelegerea cu cealaltă, sau ca o carte citită cu pasiune, în care fiecare amănunt e priceput și justificat" (72).

Misterul individului – atâta cât este – se răsfrânge inevitabil asupra cuplului. *Atenția lăuntrică* și *permanenta tensiune intelectuală* a doamnei T. nu numai că o scutesc de *poze exterioare*, dar îi valorifică orice mișcare, dându-i relief, așa „cum un luminat interior pune în valoare frumusețea unui vas Gallé" (308). Alături de doamna T., Fred Vasilescu trăiește o viață în care nimic din ceea ce se întâmplă *nu mai e cu semnificație simplă*: „Totul trebuie să corespundă, ca în vis, la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele printr-altele. Cuvintele nu mai sunt semne pentru ce e dincolo de ele" (189). Dacă referința „utilitară", pur tranzitivă, s-a estompat, e din pricina autoreflexivității instituite de relația specular ă: „Noțiunea de normalitate eu nu o am decât comparând existența mea de dinainte de a întâlni pe doamna T. cu existența mea de acum" (190). Înainte de a se *asculți simțurile*, bărbatul vedea *mai puține culori, doar câteva nuanțe* și nici nu bănuia înțelesurile care îi *sar acum în ochi*: „Erau chiar mult mai puține întâmplări pe lume și semănau, groase, oarecum toate." [*ibidem*]. Ceea ce era înainte o *mlaștină* indistinctă a devenit acum *flacăra vie* răsfrântă într-o prismă cu zeci de fețe: „lumea e azi pentru mine ca privită printr-o luptă și impregnată de gândul existenței acestei femei, cum e orice obiect înmuiat vag verzui, când privești lumea prin ochelari verzui" (191). *Răsfrântă* în trecut, închipuirea lui Fred e *arsă* încă de amintirea trupului doamnei T. Deși imaginea e de o claritate neobișnuită, închipuirea nu-i satisface curiozitatea, dar îi semnalează ceva *care scapă celei mai*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îndrăzneţe investigaţii: „Atât de chinuit sunt, încât uneori, obsedat de sexualitatea ei, regret că nu o am fotografiată, răsturnată, într-una din acele poze obscene, şi aş vrea-o exasperat de obscenă, aşa cum se oferă pe sub mână, cu fereală de poliţie. Dar simt că şi atunci, cu acel document dinainte, nu aş găsi ceea ce doresc, cum nu-şi poate domoli setea cel cu gura uscată, în vis, oricât ar bea" (353). Imaginea însăşi e tipar constrângător, pat al lui Procust, iar fiinţa vie, mobilă, a doamnei T. nu se supune nici unei pre-judecăţi. Erotismul trece prin oglindă ca un fluid magnetic, lăsând misterul nealterat: „Cu silnicie am vrut să-i stăpânesc ochii, dar i-a întors tot mai mult. [...] Şi a fost o întunecare a gândului şi a vederii... Ca o răsturnare de oglindă... O arsură a gândurilor" (340).

În noul dormitor al lui Fred, doamna T. instalează un pat modern, *acoperit cu o cuvertură de catifea aurie*, precum şi o oglindă *mare dreptunghiulară, cu monograma de metal în stânga*, aşezată deasupra unei lăzi de arţar lăcuit. Universul imaginat de rafinata stilistă de la „Arta decorativă" e construit exclusiv din reflexe, luciri şi transparenţe nobile. În schimb, în cămăruţa igrasioasă a respingătorului D., *aşternutul zace în mijlocul patului* şi oglinda de perete e *pistruiată de* rugină, iar în separeurile compromiţătoare de la „Giordache" divanurile sunt *murdare* şi oglinzile – *zgâriate cu pornografii*. Pe toată raza de acţiune a femeii uşoare, promiscuitatea e simultan a trăirii şi a oglindirii: în absenţa iubirii-pasiune, nici reflectarea nu mai e cu putinţă decât într-o versiune *depravată* (aceeaşi constatare o va face mai târziu şi naratorul lui Marin Preda, în *Cel mai iubit dintre pământeni*: „Dispariţia iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiţi zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Eşti singur. Încercasem în mod ridicul să întorc cu mâna mea înapoi această oglindă, dar n-o puteam întoarce, cum nu poţi întoarce înapoi un râu al cărui curs ţi-a convenit un timp, dar pe urmă el a cotit pe unde nu vrei tu şi curge dracului în altă parte"... [Cartea Românească, 1987, I, p. 344]. Dragostea lui Petrini pentru Matilda se reflectă „într-o oglindă strâmbă", în care privitorul imprudent îşi descoperă „chipul sluţit" pentru totdeauna).

Victime ale patului lui Procust, toţi eroii masculini ai romanului lui Camil Petrescu – G., logodnicul Emiliei, Ladima, Fred – reprezintă, de fapt, ipostazele succesive deformate ale aceluiaşi eu, plasat între două oglinzi paralele: Emilia şi doamna T. în vreme ce prima – dintr-un instinct irepresibil de a degrada relaţia specular ă –, camuflează orice suprafaţă reflectantă („*restul e acoperit ca şi jumătatea oglinzii de tablia gălbuie a patului*"), cea de-a doua – dintr-o nevoie vitală de simetrie – instalează serii de oglinzi comunicante în chiar spaţiul intim al partenerului („*ceea ce mă încânta era simplitatea geometrică, fumuriul acela lăcuit pe care luneca privirea*"). Nu întâmplător, în *patul lui Procust* toţi amanţii par identici: imaginea bietului D. În descrierea doamnei T. se suprapune perfect peste imaginea lui Ladima din comentariile Emiliei; fotografia – agăţată la oglindă – a logodnicului Emiliei se confundă şi ea cu fotografia – lipită pe teancul de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scrisori – a lui Ladima etc. În fine, Fred constata că viaţa aceluiaşi poet Ladima îl *târăşte în vremea care s-a scurs*, cu *propria lui viaţă, cum trage un fluviu apele râului afluent*: „O lacrimă adevărată provoacă totdeauna alta, în alţi ochi, pe deasupra raţiunii instinctele se cheamă şi înţeleg acum că şi amintirile altora şi ale tale îşi răspund din inconştient, cum îşi răspund paznicii sau câinii din noapte" (109). Intimitatea doamnei T. şi prietenia lui Ladima îi dezvăluie lui Fred „cât de mult seamănă, în reacţiile simţirii lor, doi oameni care iubesc, oricât ar părea că au caractere diferite" (319).

Ca şi în romanul lui Ibrăileanu, relaţia specular induce un proces mimetic, dar, spre deosebire de *Adela*, în *Patul lui Procust* reproducerea în serie e prelungită la infinit prin situarea obiectului dorinţei nu în faţa unei oglinzi (Adela), ci între două oglinzi paralele (Emilia şi doamna T.). În volumul al doilea din *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu scrie, referitor la romanul lui Camil Petrescu: „Două enigme - a lui Ladima şi a lui Fred – stau aşadar faţă-n faţă. Să notăm că una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte: dacă Ladima îşi pierde cu desăvârşire capul pentru o femeie vădit inferioară şi se sinucide probabil din cauza ei, făcând însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedeşte capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deşi nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascând motivul la fel de grijuliu ca şi Ladima." (Edit. Minerva, 1981, p. 120). Ceea ce îi leagă – definitiv şi esenţial – pe seducătorul ataşat de legaţie şi pe întunecatul poet e un „secret" încredinţat Autorului, în subsolul romanului: „Există indivizi care au anumite vise, un fel de realitate transfigurată. Ca viziunea unei supralum... Nu ştiu dacă e construită numai cu elemente din realitatea normală, sau e vizunea unui alt plan de existenţă. E un personaj diformat, dar nu într-un mod vulgar, ca într-un vis de pensionar care a mâncat mult, ci după un potenţial superior, care este de esenţa poetului" (316). Iubirea stelară se naşte din propensiunea spiritului către irealitatea imediată. Predându-i doamnei T., jurnalul lui Fred, naratorul conchide că sufletul omenesc este alcătuit „în afară de instincte, şi dintr-o funcţie creatoare de iluzii, despre care nu poţi să ştii când devin autosugestii" (413).

În dormitorul Emiliei, Fred intuieşte că Ladima şi-a pus capăt zilelor din pricina *femeii lipsite de orice mister lăuntric, pe care el proiectase toată imaginaţia lui ca pe o pânză albă*: „Se închide în mine un iris uriaş, ca peste o vedere pe ecran. Tac îngândurat şi pe urmă întreb, privind lung, după ce am tras din ţigare: – De ce s-o fi sinucis?" (360). Parcurgând cu stupoare reţinută scrisorile. Fred înţelege că Ladima *se amăgise*, dar *cu oarecare luciditate*: „pătimaş, împrumută înseşi Emiliei tot ce-i trebuie ca s-o poată iubi şi o iubeşte anume, pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el" (313). Visul de fericire al poetului traversează rapid promisiunile realităţii („Ah, şi-o nevastă, o nevastă plinuţă,. albă ca tine, cu ochii mari, verzi, numai viaţă, strălucitoare de curăţenie şi sănătate"...), se proiectează pe sine în absolutul ficţiunii (...„ca un model de Tiţian, aşa ca

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lavinia, ca Emilia"...) şi revine, îmbogăţit, în teritoriul banalităţii cotidiene (...„ca să prepare ceaiul" (162)). Odată ce a decis că imaginea muzei nu mai trebuie să se desprindă *de pe viitorul lui*, poetul ştie că prezenţa ei neîntreruptă în conştiinţă îi e *mai necesară ca unui morfinoman doza lui zilnică*. Cine nu vede cotidianul unui om, ci numai proiecţia lui ideală, poate construi o figură de o frumuseţe fără cusur. Aşteptând în faţa dormitorului actriţei, Ladima se lasă sedus de o viziune paradisiacă: „Uşa e deschisă şi lasă să treacă din sufragerie o fâşie lată de lumină, care cade transversal pe patul atât de alb, larg, curat, neatins: în fund luna bate prin fereastră luminând pe dinafară abajurul galben [...]. Te văd în patul acesta alb ca zăpada, cu braţele goale, citind la lampă. Cu imaginea aceasta în minte, cu sufletul plutitor, cobor în strada cu trotuarul spart, cu ceaţa ploioasă"... (165). (Să ne amintim şi extazul lui Codrescu când o contemplă pentru prima oară pe Adela în oglindă: „Cu părul nins, stropit de aurul de sub pudră, era în adevăr de o frumuseţe rară – portretul ei realizat de fantezia preţioasă a unui pictor înamorat"). În *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes analizează fenomentul orbirii îndrăgostite: „Le coup de foudre est une hypnose: je suis fasciné par une imagine: d'abord secoué, electrisé, muté, retourné, «torpillé», comme l'était Ménon par Socrate, modèle des objets aimés, des images captivantes, ou encore converti par une apparition, rien ne distinguant la voie de l'énamoration du chemin de Damas; ensuite englué, aplati, immobilisé, le nez collé à l'image (au miroir)" (224).

În patul actriţei, Fred e cel mai în măsură să-i judece frumuseţea „desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister, care ţine în acelaşi timp şi de acadea, şi de parfum prost" (348). În anticamera amorului, Ladima e însă *nevoit să creadă* şi imaginaţia lui, necontrazisă de nici un incident al realităţii, compune o Emilie *ideală, bună, suavă, plină de mister*: „Emy, nu-ţi închipui ce cald mi se pare cuvântul acesta şi înflorit, numai când îl pronunţ: logodnica mea"... (175).

Diferenţa dintre realitatea trivială a femeii dezbrăcate şi epura ei epistolară e atât de izbitoare, încât cititorul neprevenit al declaraţiilor de dragoste rămâne perplex. „Zâmbesc Emiliei ca să-mi dea voie să gândesc... Am intrat acum în propria mea viaţă" (111). Făcând un uriaş efort de înţelegere, Fred trece prin oglindă: odată ajuns, ca şi Ladima, în imperiul imaginilor virtuale, el poate constata paralelismul aventurilor lor existenţiale. „Mă trag gândurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viaţă, şi toate întâmplările pe care le ştiu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui" (111). *Magnetizat* parcă de amintirea unui prieten dispărut prea devreme, Fred idealizează la rândul lui – din spirit de solidaritate – imaginea femeii iubite („Era pentru mine o bucurie chiar numai s-o privesc, cercetând-o ca pe un tablou"... (281), sau „după ce m-am desprins, i-am sărutat mâinile ca pe unele frumos aşezate dintr-o icoană" (284)).

Tot în *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes comentează scena celebră a primei întâlniri dintre Werther – abia coborât din trăsură – şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Charlotte – *încadrată* de poarta casei în vreme ce prepara tartine copiilor: „*nous aimons d'abord un tableau. Car il faut au coup de foudre le signe même de sa soudaineté (qui me fait irresponsable, soumis à la fatalité, emporté, ravi): et, de tous les arrangements d'objets, c'est le tableau qui semble le mieux se voir pour la première fois: un rideau se déchire: ce qui n'avait été encore vu est découvert dans son entier, et dès lors dévoré des yeux: l'immédiat vaut pour le plein: je suis initié: le tableau consacre l'objet que je vais aimer*" (227). Oprit şi el cu maşina în dreptul unui loc viran dinspre parcul Filipescu, Fred plânge privind spre fereastra – *ca un far în noapte* – a doamnei T.: „S-au ridicat storurile şi a apărut ea... S-a rezemat în coate pe chenar, şi-a aprins o ţigare... Am tremurat de coincidenţa ţigărilor. căci parcă ar fi ştiut ce vorbim noi, parcă ar fi continuat, apărând dintre culise, scena noastră... Era îmbrăcată într-un chimono alb de mătase care lucea în lumină şi care-i înfăşa bustul oblic" (147-148). Acelaşi *tablou* revelator, plasat însă în altă ramă narativă. Datele problemei nu mai sunt aceleaşi ca în romanul lui Goethe: Fred o iubeşte pe femeia de la fereastră de patru ani, deci nu despre *coup de foudre* e vorba, ci despre încercarea disperată a unui bărbat părăsit de a-şi regăsi, dincolo de oglindă, *cealaltă jumătate*.

Înaintea despărţirii, doamna T. a aflat că iubirea nu durează şi *nu corespunde unei realităţi*, de aceea stă poate vreme îndelungată la fereastră, privind noaptea senină: „ştiu bine că luna e altceva decât ceea ce pare... Nu întind mâna s-o prind"... (287). Precum somnambulii, cei doi amanţi savurează împreună „trăita nerealitate" (290) a relaţiei speculare, în care partenerii se pândesc reciproc ca într-o „halucinaţie" (335).

De Anul Nou, Fred o urmăreşte pe T. prin retrovizorul maşinii: „O vedeam în oglinda de la volan şi am întors capul încet... Deşi se uita la mine, n-a prins de veste, de parcă plutea în nereal – şi m-am mirat de asta – căci pe urmă privirile noastre s-au întâlnit"..." (277). Motivul privirii îndrăgostite care îşi caută cu înfrigurare replica în oglindă e reluat într-o scenă simetrică, premonitoarie pentru destinul *(răs)frânt* al personajelor. Antrenându-se pentru un record de aviaţie, Fred o zăreşte pe T. în retrovizorul aeroplanului:

> „Am ghicit, am văzut cu o putere dincolo de mine, nu ştiu, dar am deslușit pe perna din fund, ca o arătare, un chip de femeie. [...] Aşa cum numai unii au văzut pe apostol în noaptea fugii, eu singur vedeam şi înţelegeam. [...] În oglinda rotundă, aşezată în dreapta, puţin întoarsă ca la automobile, pot privi cu atenţie limuzina de culoare, pare-se, neagră. E nucleul viu al câmpului acesta în sfârşit de noapte. [...] Mi-arunc din nou privirea în oglindă şi fac gesturi de înotător, dând braţele înapoi ca să se ridice calele. [...] Aparatul a pornit şi iau direcţia în plin vuiet. Tremur tot. Din pricina încărcăturii nu mă pot desprinde" (305-306).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ştiindu-se însoţit de umbra neputincioasă a doamnei T („peste câmp aleargă după mine, ca un cățel după automobil, o maşină deschisă"), Fred pilotează halucinat avionul, *ca porumbelul care a zburat peste pământ după potop*: „Solidaritatea femeii cu mine e ca zborul a două suflete în nesfârşitul lumii" (306). Reflectat de „oglinda" îndrăgostită a fiinţei iubite, zborul îndrăzneţ al lui Fred e de fapt zborul întors al Luceafărului („Şi din a haosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea dintâi,/ Cum izvorau lumine"). Oricât de extravagantă ar părea comparaţia, relaţia specular din *Patul lui Procust* e similară cu cea instituită de poemul eminescian: drama vine din incapacitatea femeii de a gândi iubirea stelară proiectată de bărbat. De o parte şi de alta, conflictul iniţial dintre idealistul incurabil (Hyperion – Ladima) şi alter-ego-ul lui frivol, dezabuzat (Cătălin – Fred) se neutralizează treptat prin răsfrângerea în apele aceloraşi oglinzi deformatoare (Cătălina – Emilia/ doamna T.) Silit să asculte comentariile vulgare ale Emiliei, Fred Vasilescu notează laconic: „Sunt îndepărtat ca un astru" (250). Şi tot el, mai departe: „O privesc atât de mirat şi de strein, că o clipă am impresia că a înţeles totul" (302). Procurorul care anchetează moartea lui Ladima îl socoteşte „drept unul dintre cei mai de seamă poeţi ai noştri, de la Eminescu încoace, deşi era aproape necunoscut marelui public" (366). Într-o discuţie cu acelaşi Ladima, Fred se referă şi el la scrisorile lui Eminescu (263). Scena în care cei doi bărbaţi – poetul şi pilotul – fraternizează, scrutând cu încăpăţânare în noapte silueta vagă a stilistei de la „Arta decorativă", e perfect calchiată pe prologul „Luceafărului" („Şi cât de viu s-aprinde el/ În ori şi care sară/ Spre umbra negrului castel,/ Când ea o să-i apară"). Perfect eminesciană e şi scena în care Fred îşi apropie cu silnicie faţa de a doamnei T., iar ea îşi întoarce capul cu un zâmbet rănit, cu ochii de un albastru umed deveniţi aproape negri: *şi a fost o întunecare a gândului şi a vederii... ca o răsturnare de oglindă* („Şi din oglindă luminiş/ Pe trupu-i se revarsă/ Pe ochii mari, bătând închişi/ Pe faţa ei întoarsă"). În scena „desprinderii" finale, Fred, al cărui zbor *cutremură toate straturile golului*, e un Hyperion disperat: („El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Şi s-arunca fulgerător,/ Se cufunda în mare".) După prăbuşirea aviatorului, ziarele produc *coloane întregi de amănunte şi numeroase fotografii*, care de altfel „erau ele însele un fel de moarte, căci, aşa cenuşii, poroase şi cu liniile simplificate, nu mai înfăţişau nimic din tânărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate şi evidente ca un cap de statuie grecească" (401-402). Abandonată în „cercul strâmt" al mondenităţilor bucureştene („De-aceea zilele îmi sunt/ Pustii ca nişte stepe") doamna T. va căuta în zadar, pe *potecile lunecoase ale amănuntelor şi interpretărilor*, o *mai adâncită dezlegare*. Multiplicarea perspectivelor înseamnă renunţarea la iluzia cunoaşterii obiective („Dar nopţile-s de-un farmec sfânt/ Ce nu-l mai pot pricepe".).

Citându-l pe Lukàcs, Nicolae Manolescu precizează, în finalul analizei *Patului lui Procust*, că noii romancieri interbelici „recunosc deschis faptul că din oglinda pe care Stendhal o plimba de-a lungul unui drum n-au mai rămas decât

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cioburile: niciodată nu ne vom vedea obrazul la fel de bine într-un ciob sau într-o oglindă întreagă" (în *Arca lui Noe*, vol. II, Minerva, 1981, p. 129). *Coloanele de amănunte şi numeroasele fotografii* nu se mai însumează, nu mai cooperează pentru a dezvălui un „adevăr" indiscutabil. De o parte şi de alta, lipseşte revelatorul care să transforme imaginea latentă în imagine vizibilă: taina individului „merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat" (416). În apele tulburate ale oglinzii sparte nu se mai poate descifra o motivaţie globală: din retuşurile grosolane ale portretelor funerare, din meandrele testamentului, din frazele întortocheate ale jurnalului reiese doar ceea ce vizionarul Fred Vasilescu intuise dintru început, anume că „imaginile, ca obiectele, sunt impenetrabile" (50).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„AL DOILEA VAL" ÎN SILIȘTEA-GUMEȘTI

Emil Coltofeanu

Drama personajului central al romanului lui Marin Preda are drept cauză a cauzelor o mutație de ordin economic și social care se petrece – de fapt *se încheie* – cu mare rapiditate în jurul său și pe care el nu o sesizează, sau o sesizează în felul lui, disprețuind-o și refuzând până în ultima clipă să i se adapteze. Fenomenul acesta, de o amploare ce depășește cadrul strict al romanului, a fost surprins și teoretizat într-un cunoscut eseu al lui Alvin Toffler[1], care se referă la spații geografice și mai ales spirituale cu totul altele decât Câmpia Dunării. În *Morometii*, cu un sfert de secol înaintea sociologului american, Marin Preda discerne cu surprinzătoare acurateţe aceleași schimbări care, în baza unor prejudecăți simpliste, ne-ar putea părea rezervate altor lumi decât a noastră.

Primul val corespunde, în viziunea lui Alvin Toffler, evoluției omenirii de la începuturile civilizației până la revoluția industrială. Asta înseamnă familie stufoasă, de tip cvasigentilic, stăpânind în devălmășie avuția – multă sau puțină – și aflată sub autoritatea unui bătrân, patriarhul familiei. În acest tip de societate, banul are o valoare secundară, rolul esențial revenind proprietăților și bunurilor. Producția este de tip natural, gospodăresc, iar comerțul se desfășoară cel mai adesea pe bază de troc (în *Desfășurarea*, Ilie Barbu vrea să cumpere de la un consătean o pereche de bocanci iar acesta îi trimite vorbă că vrea pe ei... o oaie!). Într-o lume astfel orânduită, oamenii nu au nevoie de ceas, nici de evidența datei zilnice, merg la lucru după soare și uneori numai dacă pot sau pur și simplu dacă le arde de treabă, evident, cu consecințele de rigoare. Țăranul generic din deschiderea părții a treia a *Morometilor* întârzie prin bătătură până la a contraria pe cititorul modern și nerăbdător, căruia îi poate lăsa impresia de tândăleală, deși în realitate omul îndeplinește un ritual străvechi, de la care nu se poate sustrage. Despre un altul, Voicu lui Rădoi, circulă în Siliștea-Gumești o anecdotă savuroasă, jucată cu ceremonie de Moromete la masa de la câmp, din timpul secerișului:

[1] Alvin Toffler, *Al treilea val*; prefață: Ioniță Olteanu; traducere din limba engleză: Georgeta Bolomey și Drăgan Stoianovici, 1983, Editura Politică, București (colecția „Idei contemporane"); după *The third Wave*, Bantam Books, Inc. 1981.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 47 – 53, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„– Voicu lui Rădoi! afirmă Moromete după câtva timp. Vine şi el la secere, dimineaţa (nu prea de dimineaţă fiindcă dimineaţa somnul e mai dulce, şi de ce să se scoale el cu noaptea-n cap? Nu e ziua destul de mare?). Şi când opreşte căruţa şi se dă jos din ea, se uită lung peste loc şi zice:

«Bună dimineaţa, locule!»

Iar locul răspunde:

«Mulţumesc dumitale, Voicule!»

Şi după ce se uită aşa, Voicu întreabă:

«Să m-apuc de tine, locule?»

– Şi locul ce zice, tată? întrebă Ilinca văzând că tatăl ei nu se grăbeşte să spună ce mai răspundea locul.

– *«Poţi să mă laşi şi aşa, Voicule!»*, zice, *«poţi să te duci acasă»*, adăugă Moromete de la el."

Al doilea val îl reprezintă organizarea societăţii după reguli dictate de industrializare. Viaţa omului începe să fie supusă de timpuriu unei ordonări aspre, prin şcoala de tip uzină, în vederea riguroasei sistematizări din anii maturităţii, programul se întocmeşte cu strictеţe, după ceas (înainte de al doilea război mondial, patronii unor fabrici din Middle West, ridicate rapid, pentru abundenţa mâinii de lucru ieftine din zonă, se plângeau că muncitorii întârziau cu regularitate, fiindcă veneau la lucru... după soare!). Familia suferă şi ea mutaţii adânci, difuzându-se în *nuclee* mărunte, elementare: tată, mamă, copii. Se adaugă uneori, cu totul accidental, o bunică, un unchi. Producţia industrială masivă impune o circulaţie rapidă a mărfurilor, comerţul se revoluţionează, apar oraşele industriale, şi mocul de viaţă al întregii societăţi se schimbă radical. Concretul cedează terenul abstractului şi banul devine pârghia decisivă şi capricioasă a vieţii economice, nemaiăsându-se stăpânit şi provocând întorsături surprinzătoare, cu consecinţe adeseori dureroase: vedem în *Morometii* cum, paradoxal, o recoltă abundentă, care în primul val însemna pentru ţăran bunăstare, acum îl prejudiciază grav, putându-l aduce în pragul ruinei. Aproape nimic din coordonatele fundamentale de până acum ale vieţii nu mai rămâne valabil.

Drama lui Moromete porneşte tocmai de la imposibilitatea lui organică de a se adapta acestui *al doilea val*, ai cărui exponenţi sunt primarul Aristide şi mai ales Tudor Bălosu, vecinul lui Moromete, personaj menţinut aproape în permanenţă în preajma acestuia ca termen de comparaţie. Bălosu face comerţ, îndeletnicire dezonorantă în ochii lui Moromete, care se limitează la a-şi vinde propria lui recoltă la târg, nu în expediţii la munte, ca vecinul. Este primul motiv al neînţelegerii dintre Moromete şi cei trei fii ai săi, care se simt instinctiv legaţi de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„al doilea val" şi îi reproşează tatălui lor că „Bălosu se îmbogăţeşte". Să nu uităm că Achim învăţase în armată să lucreze cu bonuri şi să le falsifice, iar bonul, chitanţa fiscală, registrul de conturi, acestea sunt elemente indiscutabile ale celui „de-al doilea val"[2]. E firesc, aşadar, ca feciorii lui Moromete să se orienteze spre modelul Bălosu, nu spre cel patern, care nu le satisface instinctele de adaptare la realităţile noi, instalate deja autoritar în satul lor. Mercantilul Bălosu nu se limitează la a-şi vinde la munte propria lui recoltă, ci şi *cumpără* cereale de la alţi săteni, vânzându-le apoi cu profituri substanţiale. Pe Victor, feciorul său, îl face voiajor comercial, îndreptându-l aşadar spre cea mai modernă formă de comerţ cunoscută pe atunci. Nevestei sale îi cumpără maşină de cusut (manufactură modernă) şi femeile din Siliştea părăsesc obiceiul milenar de a coase de mână şi vin la Aristiţa cu bucăţile de pânză gata croite. Deci o altă sursă de câştig, tot neclasică. Rămâne totuşi clasic sistemul de plată: în gospodăria ţărănească din Siliştea banul e scump şi e păstrat mai mult pentru obligaţiile fiscale, aşa că Aristiţa primeşte pentru serviciile prestate o găină, o traistă de mălai, foarte rar bani. „Al doilea val" încă nu a învins cu totul, şi tranzacţia mai păstrează un caracter hibrid. În comerţul său, Bălosu se arată de o rapacitate împinsă până la câinoşenie, simte din vânt prilejul de a mări preţul, şi lamentaţiile muntenilor nevoiaşi la auzul sumelor cerute îl lasă indiferent. Defecţiunea lui Moromete îl contrariază şi îl jigneşte („Bine, Moromete, rămâi aici, dar să ştii că altădată nu mai mergi cu mine la munte!"), fără să-l clintească din tenacitatea sa. Bălosu e dur, are instincte sigure, se orientează rapid şi exact, dar nu e un *cerebral*. Ca negustor, are o gândire rudimentară, singura lui strategie este să ţină la preţ şi atât. Nu poate descoperi singur că e nerentabil să se întoarcă de la munte cu căruţa goală, e doar un ins şiret, lipsit de inteligenţa vie şi scormonitoare a întemeietorului. Pe Moromete îl vom vedea investind la munte banii luaţi pe cereale în ţuică şi cherestea, pe care le vinde acasă, rotunjind profitul fiecărui drum. Moromete *gândeşte*, în timp ce acţiunile lui Bălosu constituie manifestări ale unui spirit de imitaţie primar, lipsit de valoare şi de eficienţă reală. Tipul de civilizaţie pe care îl reprezintă acesta din urmă e aspru şi materialist, eliminând ca nerentabilă orice aplecare spre exerciţiul estetic.

Primarul Aristide este şi el exponent al aceluiaşi al doilea val. Are moară cu valţuri, ceea ce înseamnă tot *manufactură*, ceva cu totul diferit de morile strămoşeşti, cu pietre, aflate pe malurile râurilor şi devenite motive clasice ale unei întregi literaturi populare. Aristide mai foloseşte şi o ţeavă abil mascată, prin care trage frumuşel de sub ochii sătenilor o parte din boabele din coş, furându-i fără scrupule. Moromete cu siguranţă că n-ar fi făcut asta, Paraschiv şi Achim cu siguranţă da, Nilă probabil nu. Nu întâmplător acesta din urmă pare a fi beneficiarul

[2] Nu intră în discuţia noastră *al treilea val* al evoluţiei omenirii în viziunea lui Alvin Toffler: era computerelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unor dinoşii aparte ale tatălui, în vreme ce lui Paraschiv, cel mai recalcitrant din toţi trei, acelaşi tată, în pofida dragostei puternice pe care i-o poartă, îi rezervă farse usturătoare, „ca să-ntrebe proştii", fasolea prea încinsă... Revenind: Aristide mai are şi o presă de ulei şi dispune de sume considerabile de bani, pe care le manevrează abil, *inclusiv în scopuri electorale* (!), umblă îmbrăcat orăşeneşte, în costume albe de mătase şi cu canotieră. Cu toate că, teoretic, e ţăran, primarul Aristide s-a înscris în tiparul celui de-al doilea val în manifestarea sa completă, spre deosebire de Bălosu, a cărui integrare vom vedea imediat că rămâne doar parţială.

În atare circumstanţe, Moromete încearcă să se baricadeze în lumea lui clasică, ţinând de *primul val*. De aici disprețul lui, când vine la Bucureşti, pentru „ăştia le au apă-n perete", fiindcă „ăştia" alcătuiesc o faună pentru el suspectă, se mişcă pe un teren lipsit de stabilitate şi lucrează cu valori nesigure şi perisabile, *nu au rădăcini*, aşa cum are el pământul din deal, care acolo rămâne şi nu- poate fi luat de nimeni. „Unde ară ăştia, mă? Ce treieră ăştia, mă?" Muncile câmpului sunt pentru el singurul mijloc onest şi cert pentru om de a-şi câştiga pâinea, de a fi *independent*[3]. De aici şi ostilitatea abia ascunsă cu care întâmpină dorinţa lui Niculae de a merge mai departe la şcoală: învăţătorul „nu ară" şi „nu treieră". Tot de aici şi încăpăţânarea lui instinctivă de a-şi păstra băieţii pe lângă el, expresie a tendinţei ancestrale spre familia stufoasă, în care lui să- revină în continuare rolul patriarhului, în timp ce Paraschiv, dominat de alte principii, ţine morţiş să-şi primească partea lui de pământ şi să se însoare, desprinzându-se de sub aripa părintească, resimţită de el ca o tutelă inutilă şi supărătoare care îi prejudiciază dragostea de independenţă, la fel de intensă ca aceea care îl caracterizează pe Moromete însuşi. Numai că independenţa râvnită cu atâa îndârjire de Paraschiv se datorează cu totul altor cauze: este de fapt o tendinţă spre *separatism*, o pornire limpede spre familia de tip *nucleu* identificată de Alvin Toffler, o pornire pe care Moromete n-o înţelege şi pe care n-o poate admite decât cel mult ca pe o ţâfnă trecătoare de flăcău necopt la minte. Veden, de altfel, că şi Bălosu a ochit terenul din spatele casei lui Moromete în scopuri identice, vrea să-i ridice acolo o casă lui Victor, deci nici el nu s-a despris cu totul de principiile valului anterior. În familia lui Bălosu nu există o rupere între generaţii, cu alte cuvinte procesul evolutiv s-a oprit nefiresc la un stadiu intermediar, generator de hibridităţi cu efecte nocive. Victor e voiajor comercial, dar îl vedem stând mai mult pe acasă şi desigur că va rămâne şi el un hibrid nici ţăran, nici orăşean, lipsit de atributele de care ar fi beneficiat în urma aparteneţei depline la una sau la cealaltă din aceste categorii. Poate că nu

Celebrele cuvinte ale lui Moromete, *„Bine e să ai tramvaiul tău, domnule!"* se cer privite, dincolo de savurosul anecdotic, ca o expresie a aceleiaşi independenţe de care el va rămâne sedus până înultima clipă a vieţii sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întâmplător Victor Bălosu se îndreaptă spre mișcarea legionară, comițând acte monstruoase, în vreme ce băieții lui Moromete, adaptați complet noului val, nu: să ne amintim că Paraschiv se uită foarte chiorâș la alu' Parizianu, suspectându-l că ar fi aderent al mișcării. Bălosu rămâne parțial împietrit în tiparele vechi, hibriditatea sa duce la manifestări hidoase – de comparat reacția lui cu cea a lui Moromete în situații similare, nesupunerea filială cu care se confruntă amândoi, deși în nuanțe sensibil diferite. Polina nu face altceva decât să urmeze o tradiție străveche în sat, dar Bălosu, incapabil să se mai supună acestor tradiții[4], își dă fiica și ginerele în judecată. Moromete se va duce să-și cheme feciorii înapoi acasă, după ce își călcase pe inimă și făcuse un timp negustorie ca să salveze averea familiei de ruina deplină în care amenința s-o arunce tocmai dezertarea celor trei. Această unică abatere a lui Moromete de la propriile sale principii etice avea să-l coste cel mai mult, transformându-l într-un om închis, fără nimic din pitorescul de altădată: Ilie Moromete fusese silit să-și părăsească lumea și să pătrundă în al doilea val[5], din care *întoarcerea era imposibilă*, așa cum rămâne și pentru fiii săi.

Ciocnirile lui cu manifestări ale noului val au valențe comice sau tragice, după împrejurări sau după dimensiunile lor. Convorbirile aparent obișnuite dintre el și Bălosu și șfichiurile pe care le administrează acestuia în orice ocazie par a avea drept cauză tocmai repulsia lui Moromete față de noua lume căreia Bălosu îi este exponent. Scena antologică din primele pagini ale cărții („Să ții minte că la noapte o să plouă") cuprinde o maliție pe care Bălosu o sesizează doar vag („Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, mă Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează?") și care pare a avea drept cauză imediată o replică anterioară a lui Bălosu despre săpatul porumbului („Am terminat și eu. Mai aveam un petic dincoace, în Pământuri, mi l-au săpat ai lui Țugurlan..."). Bălosu folosește așadar oameni angajați cu ziua, echivalentul mâinii de lucru salariate de la oraș, procedură flagrant neconformă eticii muncii în comunitatea țărănească clasică, unde se cuvine ca fiecare familie să-și lucreze singură ogorul. O încălcare similară a aceluiași cod moral nescris e semnalată discret și în memorabila scenă a venirii lui Birică și a Polinei la secerat: Victor nu e nici acum la muncă pe câmp, rămăsese acasă, fiindcă fără îndoială că nici secera „nu-l mai aranja", în schimb sunt menționați în fugă „cei trei oameni care secerau cu ziua pământul lui Bălosu". Este o practică ce ține de progres, de o

[4] Aparent, Bălosu rămâne totuși bine ancorat în lumea satului, primind călușarii la el în curte și plătindu-i să joace tot dansul. În realitate însă gestul este doar ostentativ și nu vine decât să consfințească ascensiunea sa, demonstrând public noua sa situație materială, iar mijloacele acestei ascensiuni țin de noul val, nu de cel vechi, căruia îi sunt încorporate tradițiile.

[5] Salvarea elementelor ce țin de lumea primului val e dată de aventurarea, pentru scurt timp, în lumea celui de-al doilea: Birică va recurge și el la aceeași soluție disperată, plecând la sonde la Moreni, strângând bani și întorcându-se apoi în sat ca să cumpere pământ.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

evoluție inevitabilă, însă pentru Moromete evoluția aceasta nu înseamnă decât degradarea unor raporturi prestabilite, pentru el imuabile.

Revenind la scenele antologice dintre cei doi vecini, îl vedem pe Bălosu aprig și plin de energie, intrând direct în subiect, om de afaceri dezvățat de taifasuri, în vreme ce pentru Moromete, căruia îi plăcea oricând „să stea de vorbă cu un om deștept", orice discuție e un adevărat ritual, un ceremonial riguros, la care nu poate renunța. Tocmai pentru asta apariția lui Bălosu nu-l încântă deloc („se vedea că nu o astfel de apariție aștepta"), dar răspunsurile sale ocolite sunt într-adevăr *răspunsuri*, nu încercări de a schimba vorba (s-a subliniat de multe ori că acel „Să ții minte că la noapte o să plouă" înseamnă de fapt „dacă plouă, fac grâu, o să am bani și nu mai trebuie să-ți vând salcâmul"), iar Bălosu, inițial incapabil să înțeleagă aceste fineți, *dezvățat* de vechile practici pe care le-a abandonat, se regăsește cu greu: va folosi același „limbaj" codificat, însă rudimentar, greoi, bolovănos, lipsit de orice subtilități și de orice savoare („Mă-ntâlnii pe la prânz cu Jupuitu. Zicea că mâine dimineață pornește prin sat după *fonciire*...", cu alte cuvinte „Vezi să ai banii *mâine*, Moromete, nu te așteaptă nimeni pe tine să plouă, să se facă grâul, să seceri, să treieri, să...").

Să nu uităm că scena aceasta se încheie cu *fuga* lui Moromete din fața realității: „Moromete se mohorî dintr-o dată. Vru să răspundă, dar se ridică pe neașteptate de pe stănoagă [...] un cal scăpase din grajd și voia să iasă la drum". Gestul său înseamnă un *refugiu* din fața agresiunii insistentelor demersuri ale lui Bălosu, înseamnă baricadarea într-o lume care îi este familiară și pe care o simte ocrotitoare. La fel se va întâmpla și a doua zi, când Jupuitu și ajutorul său îl așteaptă într-adevăr în curte, după cum prevestise Bălosu. Instinctiv, Moromete se *refugiază* în același univers, ca un Anteu care caută să prindă puteri înainte de luptă: secerile recomandate autoritar Catrinei (deși știa bine că aceasta era la biserică), furca imputată cu vehemență lui Paraschiv (absent și acesta) și gestul parcă disperat cu care se întoarce apoi spre intruși și primește în sfârșit lupta: „N-am!". Acest celebru „N-am!" nu îi aparține de fapt numai lui, ci unui șir întreg de generații care au rezistat roiurilor de dăbilari ce împânzeau satele în timpuri străvechi, era negația scrâșnită cu care omul schingiuit după metodele lui Neagu Rupe-Piele și ale lui Dinu Păturică își salva bruma de bucate cu care să poată supraviețui. Moromete se conformează acum aceluiași ritual pe care îl poartă în sânge, fiindcă el de fapt *are*, îi vânduse lui Bălosu salcâmul, numai că timpurile s-au schimbat și, în locul dăbilarilor de pe vremuri, care până la urmă mai și renunțau, lăsându-se *păcăliți* de rezistența disperată a birnicului („*L-am păcălit!*" va exclama șoptit Moromete, uluindu-l pe Niculae, care nici el nu mai e apt să perceapă asemenea subtilități), vin acum agenții fiscali ai *noului val*, cu condici, registre, roluri și chitanțe împotriva cărora nu mai poate lupta: „Fonciera

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pământului, lot Moromete, trei mii. Lot Catrina Moromete, rest de plătit două mii opt sute şaizeci şi trei lei". Simbolic, la viitoarea sosire a încasatorilor, Moromete va proceda asemenea strămoşilor din *primul val*:

„O femeie trecu prin faţa casei Morometeştilor şi dădu de veste:
– Catrino, piteşte ţoalele, că a plecat percitorul prin sat!
– Ilinco! Tito! strigă mama speriată.
– Paraschive! strigă Moromete de pe prispă. Pune caii şi plugul în căruţă şi du-le la lot!"

*

Astfel privind lucrurile, Moromete rămâne ultimul exponent al unei lumi care se prăbuşeşte. Tragic, sfârşitul lumii acesteia nu e marcat de *moartea* ultimului ei reprezentant, ci de abandonul lui, de cedarea în faţa realităţilor de o duritate fără precedent. Lupta devenise inegală. Asistăm neputincioşi la o tragedie ale cărei proporţii înţelegem că depăşesc cadrul restrâns al satului Siliştea-Gumeşti şi afectează definitiv simţirea românească în întregul ei. „Timpul nu mai avea răbdare" să aştepte sfârşitul biologic al lui Moromete, ci îl obligă la un alt sfârşit, la cel moral: *„Dar cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stanoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind..."*

Marin Preda intuieşte de fapt *încheierea* unui proces, un proces ale cărui resorturi se declanşaseră brutal cu multe decenii înainte şi făcuseră să sângereze simţirea adâncă a unui alt mare vizionar:

Şi cum vin cu drum de fier
Toate cântecele pier...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARIN PREDA: PATERNITATEA SUBLIMATĂ*

Antoaneta Taneva
(Sofia)

Viaţa lui Marin Preda se desfăşoară între două puncte cardinale: Siliştea-Gumeşti, 1922 şi castelul Mogoşoaia, 1980. Aproape fiecare element din biografia scriitorului este elucidat. Familia lui Preda se înscrie în vechea tradiţie rurală a unui cuplu, format din diverse generaţii de copii şi din călătorii personale extrem de întortocheate. Se ştie că părinţii lui Preda acoperă acest model şi doar imaginaţia povestitorului le dăruieşte o identitate de neuitat.

Am văzut Mogoşoaia într-o zi de iarnă la sfârşitul anului 1990. Imaginea castelului putea fi comparată atunci cu un banchet care se isprăvise de mult şi rămăseseră numai cioburile casei de creaţie. „Banchetul" nu era prezent prin nici un semn şi parcă nici n-ar fi putut fi înviat. Lipsea chiar cea mai mică reminiscenţă sau amintire despre ordinea şi semnificaţiile spaţiului celebru sau despre sălbatica abundenţă a lucrurilor care populau Mogoşoaia.

Astăzi criticul îl citeşte pe Preda altfel decât în timpul vieţii sale sau nu cu mult după moartea lui. Există mai multe limbaje critice despre opera scriitorului. Persistenţa lor se datorează corespunzătoarelor „dincolo"şi „dincoace" de literatură la care se referă aceste limbaje. Critica încearcă să interpreteze drumul vieţii lui Marin Preda şi bucata de timp istoric în care şi-a scris opera. Apoi, diferitele limbaje critice rup solidaritatea de opinii, şi minuţioasa receptare a textelor devine articularea în maniere diferite a câtorva topoi principale. Pe calea aceasta, Preda apare ca o fiinţă plurală.

Scriitorul Preda a avut încă de la începutul carierei sale literare un impuls genial şi, după părerea noastră, el l-a „făcut" scriitor. I-a venit ideea de a-l crea pe Ilie Moromete. Acest personaj deţine tot secretul şi, aşa cum spune Mircea Vulcănescu, „problema ce se pune judecătorului este delicată tocmai din cauza confuziei de planuri. El trebuie să disocieze vrăjile". În următoarele rânduri vom reflecta asupra lui Moromete ca un patronim pentru Marin Preda, ca un concept

* Capitol din teza de doctorat *Structuri autobiografice în opera lui Marin Preda*, susţinută în 1996 la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti (conducător ştiinţific: prof. dr. Mihai Zamfir).

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 55 – 62, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

emoţional şi ca un limbaj complex care ne permit de a-l considera pe Preda creatorul unei opere importante. Vom încerca, de asemenea, să dăm o interpretare a sinonimiei între Tatăl şi Moromete.

Geniala idee a scriitorului de a-l crea pe Moromete i-a asigurat un loc în câmpul mental al românilor. Dorinţa intimă a tuturor *alter ego*-urilor autorului (Niculae Moromete, Călin Surupăceanu, povestitorul *Vieţii ca o pradă,* Victor Petrini) de a întemeia o nouă gnosă şi o nouă religie în conştiinţa umană, oarecum s-a înfăptuit prin inventarea unei transcendenţe: un stăpân atotputernic al limbajului, „cel din urmă ţăran", după formula lui Nicolae Manolescu, un stăpân al auzului şi al tonului cuvintelor, al moralei şi al credinţelor. Povestea lui începe în *Moromeţii*: „Tatăl său era un om care gândea şi gândirea lui era limpede... Nu cu rugăminţi putea să-l dea la şcoală, ci cu argumente... Şi în ziua aceea începuse să caute... Se retrăgea în sinea lui şi se gândea în linişte la acel lucru necunoscut care îi închidea calea: voinţa tatălui său... încerca să-i pătrundă taina..." (1). Cuvintele sunt ale fiului, însă originea şi sensul lor aparţin tatălui. În cuplul acesta, menţinut prin legături atavice, cel care vorbeşte cu adevărat şi stimulează căutarea argumentelor rămâne tatăl. Lui îi aparţine şi starea de comunicare. Prima apropiere între cei doi se oglindeşte în cuvinte. Vedem fiinţe vii care se uită unul către celălalt şi cred în puterea cuvintelor. Din acest moment, miezul făcut din aceste două fiinţe se va afla în miezul oricărei metaforizări, al oricărei interpretări de imagini. În opera lui Preda, Tatăl reprezintă o veşnic deschisă posibilitate de evaluare. „Cuvântul rostit" este o cheie spre înţelegerea tipului de inteligenţă în orice text scris de Preda.

Moromeţii trimit direct la tradiţia antică de comunicare orală. Tatăl Moromete generează romanul şi îl creează după felul şi chipul său. Se aşteaptă evenimente dintr-o cronică de familie, iar citind luăm parte la dialoguri suspendate, continuate şi fără sfârşit. În afară de figura Tatălui nici o altă realitate ficţională din roman nu are o mare implicare personală în gândirea celui care scrie. Se povesteşte un destin prin momente perfecte, nespunând însă aproape nimic despre interioritatea personajului. Pare a fi o contradicţie între întâietatea şi condiţia Tatălui Moromete şi porţile închise ale sufletului său. În faţa porţii se desfăşoară comunicarea între el şi toate resursele spirituale ale fiului scriitor. Fiul-scriitor se întreabă insistent „Ce să scriu?" (în *Viaţa ca o pradă)* şi caută adevărul retrăind totul la nesfârşit. Epifania lui scoate la suprafaţă momentele intime şi ficţionale deopotrivă, care delimitează un teritoriu ce nu este nici biografic, nici literar. Începe să se deschidă personalitatea, e o clipă de graţie şi de adevăr ficţional. Tatăl Moromete apare încă în starea de spirit al povestitorului *Vieţii ca o pradă.* Trimite fiului „un val de tinereţe neaşteptată" care-l întoarce pe scriitor la impulsul de a crea pe Tatăl şi *Moromeţii.*

Viaţa ca o pradă este plină cu fapte literare, dar de o importanţă umană. „Jurnalul" nuvelei *Salcâmul* aplică voluntar imaginaţia şi permite dezvăluirea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

uneia din enigmele pe care scriitorul le-a inventat special pentru a fi asociate mereu cu relația sa intimă cu tatăl ca un semn heraldic propriu. Acest salcâm contemplă întreaga creație a lui Preda. Precum nu există îndoială că nuvela *Calul* de la începuturile sale artistice povestește omorul unei ființe bătrâne și gânditoare, la fel și *Salcâmul* se referă la un omor analogic. Este puțin probabil ca secretul personal al scriitorului, care „trebuia ferit" (2), să fi fost ideea unui omor. Rostul *salcâmului* ar putea fi descoperit mai degrabă în trăirea cu care a fost scris. Nuvela deschide itinerarul afectiv al sentimentului filial și patern. Citim, de fapt, o încercare de a dovedi propriului Eu durata și puterea acestui sentiment. S-ar putea vorbi chiar de o poetică a salcâmului cu două moduri antitetice de cunoaștere: durata simbolicei legături de atavism și tăierea ei. Salcâmul cuprinde spațiul între adevăr și credință. Spațiul acela îl înstrăinează pe scriitor de sine și îl face să simtă cât de dureroasă este distrugerea unei legături vitale. În *Salcâmul*, o operă ulterioară găsește un autor care pe propria-i piele află o modalitate de a se gândi intelectual. Astfel ia naștere ideea Tatălui – printr-un legământ secret. În *Viața ca o pradă* se spune clar ca *Salcâmul* era un cod. Probabil și pentru Preda nuvela conținea numai lucruri esențiale pentru a deveni expresia unei cunoașteri particulare. În lumea sensibilă obiectul este recunoscut de suflet după informația preexistentă pe care acesta din urmă o conține (3). Dacă Preda însuși ne-a atras atenția asupra importanței speciale a acestei schițe, interpretarea aceleiași scene în *Moromeții* ar fi fost posibilă și fără o mărturie despre o experiență auctorială de maximă intimitate. Și-ar fi pierdut, în schimb, semnificația de semn heraldic și de interpretant al textelor care stau sub semnul Tatălui.

Cu cât interiorul lui Moromete și profunzimile lui sunt păzite de autor mai cu străşnicie, cu atât aparițiile sale „pe scenă" îl fac mai coerent și mai sociabil. Fierăria lui Iocan e departe de desfrâul spiritual atenian, totuși pasiunea cu care Moromete participă la dialoguri îl duce în inima logosului, trăit ca o pură plăcere. Fără acest carnaval în jurul lui, Moromete s-ar fi transfigurat în personaj tragic. Epistemologic, Moromete a trebuit să evite lacrimile pe care o destăinuire tragică le-ar fi provocat. În toiul discuțiilor din poiană, el nu caută să se înalțe. Se înalță când e singur. În poiană aparține publicului, care îi admiră imaginea, pe când în solitudine se întâlnește cu toate legile umane. Tăcerea încărcată care se așterne peste pasiunea moromețiană doar bănuită leagă memoria fiului de o afectivitate paternă, apărând ca un proces cognitiv în opera fiului-scriitor. Nuvelele scrise de Preda în primii șase ani, după așa-numita „fugă din sat" și salvare la București, au limbajul fiului la puțin timp după ce a început să ardă într-un foc personal. Dominante acolo sunt ideile și viziunea neastâmpărată a unui tânăr dorind să ajungă cât mai sus și cât mai în spirit. Abia în *Moromeții* însă fiul se înțelege pe sine. Tăierea salcâmului îl face să înțeleagă și pe celălalt, care-i arată un drum comun către spiritul dorit. Putem crede în spontaneitatea tânărului care în *Viața ca o pradă* și în *Imposibilă întoarcere* își sublimează emoțiile provocate de lecturile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de formație. Poetica acestor mărturisiri, ca și a celor făcute lui Florin Mugur, nu descrie copilăria și adolescența ca un loc unde se stabilește personalitatea. În tânărul de atunci și în textul de acum autorul caută o dublură care nu l-a părăsit. În unele din texte, emoțiile pe care le provoacă lecturile sunt puternic somatizate (4) și scindează echilibrul stilistic. Nici iubirile povestite în toată opera lui Preda nu apar în text ca povestiri și nici reacțiile trupului, cu toate că reacțiile somatice l-au interesat pe scriitor. El a fost interesat de aspectul său fizic și de felul cum se arată în lume (5). Comunicarea cu expresivitatea trupului și cu ochiul care o apreciază semantic reușește să se impună în text ca o adevărată zidire sufletească datorită figurii Tatălui Moromete. În literatura lui Preda, ramificațiile diferitelor aspecte ale comunicării ludice cu semiotica trupului duc la perioada dinainte de orice debut literar, atunci când tânărul se presupune că se simțea nerăbdător de a-și vedea semnătura sub propriul idiolect. Nașterea lui Moromete de către fiul său reprezintă contopirea a două personalități real-ficționale despre care nu se va ști, de fapt, dacă au existat cu adevărat. Legătura spirituală între ele a existat însă și peste tot în texte există și ca metaforă. *Salcâmul* și „jurnalul" nuvelei aduc aminte de mărturia lui Tolstoi că *Ana Karenina* vine dintr-o imagine vagă și momentană a unei mâini feminine. Un alt exemplu este și romanul *Morometii*, „generat" și el dintr-o matrice poetică, numită *Salcâmul*.

Procesul de căutare a formei, în stare să exprime pentru tânărul Preda diversitatea personalității sale literare, este un act de extravertire a gestației propriei hermeneutici. Vasile Popovici face o observație fină asupra poeticii lui Marin Preda: „ieșim dintr-un discurs al adevărului și falsului pentru a intra într-unul al coerenței interioare (de tip pragmatic, în cazul nostru). Sau, încă: adevărul și falsitatea unui discurs sunt date nu prin raportare la realitate, ci la cod" (6). Am adăuga că până când se afla sub ocrotirea codului Moromete, scriitorul nu cunoaște decât dorința de a fi autentic, de a nu greși un ton. Stăpânirea temei povestitorului, obsedantă pentru Preda, reconstituie într-o măsură călătoria dramatică în labirintul interior, sperând a găsi o miraculoasă contiguitate între un adevăr și o imensă falsitate. Se joacă mereu o fugă și o regăsire de sine. Codul acesta salvează poetica atunci când detașarea post-morometiană nu duce totuși la o ruptură între „a părea" și „a fi" în literatură. Preda plătește existența lui Moromete. Tatăl interior și ludic, viu sau mort, reprezintă miezul de pasiune care nu minte.

Viața ca o pradă aparține fiului-scriitor, pe când *Morometii* este pământul Tatălui. Stilul comun al ambelor texte minimalizează motivele pragmatice care au contribuit la scrierea lor. *Morometii* a însemnat o afirmare pe termen lung, iar *Viața...* este adresată criticilor. Ca o armă descărcată, cartea dă impresia că autorul oferă cheia adevărată către comprehensiunea plăsmuirilor, a pasiunilor, a faptelor încorporate toate ca într-o artă a memoriei. Crearea interpretantului unic se sprijină pe ideea despre „sufletul aristocratic" și tradiția în înțelegerea lui Nietzsche (7). Sentimentele nemărturisite ale lui Moromete se apropie de imaginarul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aristocratismului din concepția nietzscheană: adevărata virilitate a personajului și a universului său mental se trezește din contemplație, dintr-o înălțare a tipului „Om" pentru care patosul trebuie să existe numai în taină. Numai atunci sufletul „produce stări din ce în ce mai elevate, mai rare". Lumea „reală" se află sub „dominația plebeiană" (8) și Preda a urmat consecvent acest model în *Moromeții*, dar și în *Viața ca o pradă*. Teleormanul „real" este cel mai mare adversar al lui Moromete. Portretul lui ar fi fost sacrificat dacă realismul țărănimii l-ar fi atras către sine. De aceea eroul e singur – pentru că a fost inventat să simtă altfel. Transferul de venerație între fiu și tată, între scriitor și personaj, atinge stratul profund în *Moromeții*, iar în *Viața ca o pradă* rafinează arta memoriei. Aristocratul lui Nietzsche și Moromete al lui Preda sunt cei care determină valorile și stăpânesc binele. „Calificativele morale, create de spiritul ales, formează ierarhii în numele edificiului numit viață" (9).

Din prima pagină a *Moromeților* începe motivarea finalului: sfâșierea Arcadiei și contemplarea tragică a eșecului personal de către Moromete însuși. Sentimentul dominant este universal: un om puternic, tată și lider, își trăiește paternitatea rănită și-o asumă ca un ultim grad al propriului său destin. În nici un alt loc al operei sale Preda nu a ajuns la o sinteză romanescă între realismul grecilor și alegorismul biblic. Părăsit și umilit de fiii săi, Moromete love̦ște, fiindcă durerea lui nu are margini. În acel moment durerea nu e resimțită deloc ca un privilegiu de noblețe. Reacția este crudă și zadarnică și scapă înțelegerii oricărei lupte. Cunoaștem, de fapt, un climax al vitalității pentru a face să se simtă durata infinită a timpului-durere. Moromete încheie romanul ca un tată iconoclast, un Zorba care, în loc să danseze la o veste de moarte, dă cu parul.

Spectrul scenei din finalul romanului conține o posibilitate imposibilă, și anume ca tatăl să nu fi fost părăsit de fii. Atunci însă textul ar fi fost lipsit de orice universalitate. Singurul deznodământ estetic rămâne abandonarea lui Moromete și părăsirea lui fără întoarcere. Pe această cale, în *Moromeții* se transcende paternitatea. Personajul și ideea despre uman pe care o poartă nu sunt concepute întru fericire. Ideea moromețiană despre trădare ar putea fi numită și reprezentare inexponibilă a imaginației (10). Preda a vrut să spună mai mult decât încape în limbajul romanului. Dincolo de limbaj există un flux puternic al gândirii auctoriale, o aventură a viziunii despre om și destăinuirea unei experiențe estetice despre paternitate. În fața ochilor se deschide un esențialism masculin, asumat ca un destin declarat și trăit. Nici o altă coliziune n-a fost în stare să azvârle pe Moromete în pragul nebuniei, dar și mai departe de singurătate (11). De asemenea, nici un alt personaj al lui Marin Preda nu are tragicul în sinea lui. Petrini pretinde că a parcurs întregul *syllabus* al existenței, dar el tinde către o interpretare anagogică a existenței. Lirismul confesiunii sale îl îndepărtează de tragism. Conținutul confesiunii lui Petrini trimite direct la singurătatea lui Moromete: „Ce

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

e un om singur, singur cu adevărat? E un om fără soluţie, fără un răspuns pe care ar fi trebuit să-l dea, fără puterea de a-l da în singurătate şi a-l urma..." (12).

Situaţia omului fără ieşire în opera lui Preda este o situaţie stilistică. Până şi fiul său Niculae cade în cercul închis, întorcându-se la îndeletnicirea de activist (în *Marele singuratic*). Soluţia lui e cu totul privată de ieşire. Marcate de o suferinţă, personajele încep să trăiască cu o vigoare mult mai scăzută decât cea dinaintea crizei. În al II-lea volum al *Moromeţilor*, Moromete este acelaşi ca înainte, dar absent în fapte; Niculae se întoarce, dar lipsit de semnificaţie morală. Întoarcerea lui Niculae scapă de retorică şi rămâne deschisă comparaţiei cu destinul tatălui Moromete; conform tradiţiei, Petrini refuză confruntarea directă şi începe să scrie.

Moromete poate fi considerat un simbol al omului matur, apărător al coerenţe şi al legalităţii. Scena în care îşi loveşte copiii cu parul înseamnă şi un moment de nesupunere în faţa coerenţei, o scindare a personalităţii, după care eroul pleacă parcă învins. Trăieşte un moment de maximă incomunicabilitate cu alţii. Starea lui sufletească nu are ecou nici în Catrina, soţia lui, nici în cei doi fii şi în micul Niculae. Ei sunt închişi în propria lor înţelegere a dramei familiale. Pe arenă se desfăşoară un paricid. Moromete nu vrea să apere casa devastată şi vagul simbol al obligativităţii ataşamentului filial, ci parcă nu-i vine să sacrifice viaţa casei, rostul fiecărui obiect care o anima, şi să se sacrifice pe sine fără să ştie de ce. Într-o clipă personajul trăieşte în durere şi pasiune ceea ce pe urmă îi va lipsi cu adevărat, dar îi va lipsi în tăcere şi înfrângere.

Nu suntem primii care asociază imaginea lui Moromete din această scenă cu furiosul Moise biblic (13). Ambii conţin mai multă esenţă şi realitate decât suntem dispuşi să recunoaştem într-un spirit uman. Prin el aflăm că omul este expus pasiunilor, întrucât aşa e constituită ordinea umană. Ne interesează mai mult un Moise – om şi Dumnezeu – aşa cum îl prezintă Freud în eseul său din 1914 *Moise al lui Michelangelo* (14). Acest Moise din San Pietro în Vincoli a fost conceput ca un fragment dintr-un ansamblu sculptural. Faimoasa legendă a viţelului de aur care a stârnit mânia lui Moise stă ca palimpsest la parabola lui Moromete (15), prevestindu-i drama.

Întotdeauna o terţă persoană, trimisă de destin, anunţă nenorocirea sau, după formula freudiană, „un moment din viaţă extrem de semnificativ" (16). Moromete aude de la un oarecare Scămosu că fiii săi l-au furat, l-au trădat şi l-au părăsit. De acum încolo, ochii lui şi cei ai sufletului său nu vor privi decât acest spectacol.

Metaforizarea personajelor exclude naraţiunea concretă ca un argument decisiv despre semnificaţia comportamentelor. Doar viaţa absolută a pasiunilor le oferă o formă. Acum îl vedem pe Moromete care ne aduce aminte de Moise al lui Michelangelo, nu neapărat şi de cel biblic.

Reprezentarea finală a lui Moromete aruncă departe iluzia gnomică a momentului. Nu importă deloc intriga Guicăi, temerile Catrinei şi ale fetelor că vor rămâne dezmoştenite, socotelile personale ale fiilor mari şi nici faptul că micul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Niculae nu va avea bani de şcoală. Tatăl lor nu pedepseşte pe nimeni. El se apără. Aude numai „glasul fiinţei" care-i rosteşte că se află în primejdie de moarte. Moromete vine „cu paşi egali, fără să greşească", pentru prima dată nu răspunde salutului cuiva, trupul său împinge mica poartă şi pătrunde în curte fără să-şi fi mişcat braţele, urcă scara prispei, întinde braţele şi ridică un genunchi şi îşi aşază tâmpla pe căpătâi şi palma sub tâmplă. Închide ochii şi rămâne nemişcat, ca şi când ar fi adormit de multă vreme (17). Pentru o clipă se lasă pradă unui gând: „Şi dacă lumea e aşa cum zic ei şi nu cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea şi pe urmă şi ei cu ea". Se clatină câteva clipe, apoi îşi revine.

Când începe să-şi bată fiii, el deja abia mai trăieşte. Loviturile lui adânci şi lipsite de ţintă (18) execută mişcările unei prăzi rănite, iar urletul morometian către Paraschiv: „Ne-no-ro-ci-tu-le!" anunţă că viaţa lui Moromete s-a isprăvit.

Tatăl Moromete se retrage din lume într-un timp de mică durată. Imaginea lui de părinte atotputernic pare destul de critică, deoarece se fixează în afara înţelegerii comune a acestei puteri şi dincolo de cunoaşterea condiţiei paterne. Moromete este menit să fie tată pentru a da un sens a ceea ce nu poate fi cunoscut altfel. Contemplând pe Moise, Freud notează: „Uriaşa construcţie cu o putere fizică fantastică nu devine decât expresia concretă a celei mai înalte îndepliniri mentale îngăduite omului – aceea de a se împotrivi cu succes unei pasiuni interioare de dragul unei idei căreia i s-a dedicat" (19).

Depersonalizarea lui Moromete este consecinţa suferinţei sale anterioare, cu toate că asta nu înseamnă că suferinţa s-a terminat. Dintr-un personaj el se schimbă în „forma sensului" cum spune Mallarmé, care prin definiţie trebuie să fie tragic. Sensul sublim al paternităţii şi permanenta căutare de către Preda, vizibilă în opera sa, câştigă pătrunderea tragicului ca un remediu împotriva dezolării şi ca o cale spre filosofie. Individul devine fericit abia atunci când posedă tragicul, conchide Kierkegaard.

REFERINŢE BIBLIOGRAFICE

1. Marin Preda, *Moromeţii*, vol. I, ed. a VII-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 369 – 370.
2. Marin Preda, *Viaţa ca o pradă*, Editura Albatros, Bucureşti, 1977, p. 343.
3. Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, p. 167.
4. Marin Preda, *Viaţa ca o pradă*, ed. cit., p. 156.
5. Cf. Sergiu Filerot, *Reîntâlniri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 133–134.
6. Vasile Popovici, *Note la o pragmatică a personajului în Moromeţii* (în *Timpul n-a mai avut răbdare*, ed. de Eugen Simion, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 340).
7. Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău*, partea a noua: *Ce este Aristocraţia?*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 195 – 229.
8. Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

9. Ibidem.
10. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, The University of Chicago Press, 1971, p. 7.
11. Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, ed. cit., p. 451.
12. Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. I. Editura Cartea Românească. București, 1987, p. 182.
13. Eugen Simion, *Marin Preda – tema uceniciei* (în „România literară", nr. 17, 1985).
14. Sigmund Freud, *The Moses of Michelangelo* (1914). (în *Character and Culture*, Collier Books, Macmillan Publishing Campany, New York, 1963, p. 80 – 106).
15. Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, ed. cit., p. 380.
16. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 85.
17. Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, ed. cit., p. 436.
18. Ibidem, p. 475.
19. Sigmund Freud, *op.cit.*, p. 103.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L'UNIVERS IMAGINAIRE DE NICHITA STĂNESCU

Corin Braga

Après la chute du régime communiste, il est enfin possible de dresser un panorama plus exact de la littérature roumaine des 45 dernières années. Pendant toute cette période, la culture officielle avait essayé, par des moyens plus ou moins barbares et avec plus ou moins de succès, de confectionner un tableau de (pseudo) valeurs conforme à son image, selon des critères idéologiques, qui faussaient et tendaient à se substituer aux critères esthétiques. L'effondrement de cette construction artificielle a fait sombrer beaucoup de «gloires» et laisse émerger de l'ombre d'autres figures, bien plus significatives, dans un refaçonnage lent mais profond de toute une hiérarchie culturelle. Nichita Stănescu était un de ces mythes des années soixante, mais, quant à lui, il supporte bien les secousses de la reconfiguration, même si pas mal de reproches lui fussent faits. Pendant la période de dégel de la fin du stalinisme de la septième décennie, il avait été investi par l'imaginaire collectif comme un symbole de la renaissance de notre spiritualité. Par un processus de transfert, sur le noyau axiologique réel de sa poésie s'est greffé une révolte sociale qui ne pouvait s'exprimer ouvertement, à cause de la censure et de la répression politique. Se rendant compte de l'importance du phénomène, le nouveau régime de Ceauşescu a pensé utile s'approprier le charisme du poète, en lui proposant tacitement un pacte de non-agression: la liberté de création en échange de la passivité politique et morale. L'autonomie de l'esthétique était ainsi transformé, par une manoeuvre méphistophélique, en une sorte de prison; le pont-levis du château d'ivoire où s'était réfugié l'artiste était levé, en lui interdisant le retour dans la cité. Nichita Stănescu a accepté le pacte et il a été promu au rang de poète de la nation, en bénéficiant de tout l'appui des médias (manuels de classe, radio, télévision etc.). Sa passivité irresponsable (sinon complice) lui a été reprochée comme une trahison, comme s'il avait vendu au pouvoir le mythe du résistant.

En fait, l'indifférence civique du poète a une raison bien plus profonde que l'opportunisme ou la lâcheté. Quoiqu'il ne soit pas un exemple de rectitude morale, Nichita Stănescu est un des très rares exemples de dévotion totale envers sa vocation poétique. Par un effort délibéré et lucide, il a renoncé à tout ce que peut être considéré comme une vie «normale», humaine, pour s'identifier au rôle

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 63 – 77, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de poète compris comme un mode d'exister. Par une alchimie en profondeur, il a laissé la poésie l'imprégner et modifier ses structures psychiques, de telle façon qu'il ne pensait et ne parlait de manière commune. Il était en quelque sorte un «mutant», qui vivait dans un «état poétique» généralisé et permanent. Cette mutation n'est pas une métaphore, il s'agit d'une métamorphose réelle, avec toutes les angoisses d'aliénation sous-jacentes, avec tous les périls d'isolement et de schizophrénie, avec une tension continue, compensée par l'alcoolisme, qui lui a peut-être coûté prématurément la vie.

En reprenant un célèbre syntagme de l'abbé Henri Bremond, Nichita Stănescu a défini son mode de vie comme un «état de poésie», où l'état vise un palier très profond de l'activité psychique, atteint par un abaissement volontaire du niveau mental, qui se situe avant et à l'origine des affects, des images, des idées et des concepts. Dans ses essais spéculatifs, il opère une distinction à la manière de Bergson, entre la pensée par de notions, rationnelle, qui solidifie la *durée* dans de formations mortes, et la pensée par des images, métaphorique, qui utilise les sentiments et les intuitions floues, sans contours fixes. Ces deux types de pensée sont irréductibles l'une à l'autre et la différence spécifique qui les sépare constitue l'espace du «je-ne-sais-pas-quoi» de la poésie. Par introversion, le poète descend jusqu'au territoire préformel de cet *ineffable*, où il devient maître de l'énergie psychique qui gît à la base de tout acte mental. De ce centre de force immergé, il utilise avec la même désinvolture la tension liminaire aussi bien des sentiments que des dées, des images que des concepts. C'est pour cela que sa poésie se situe au-delà tant du discours pseudo-philosophique et abstrait (dont il a été maintes fois accusé, comme d'une absence de sensibilité lyrique) que du discours «tout-image» (qui essaye de contrer cette accusation par l'hypothèse d'une «visualisation des concepts»). Nichita Stănescu aboutit de fait à une réintégration de la vie psychique, dissociée par l'expérience de la modernité, en récupérant pour l'art autant l'univers du *cogito*, des spéculations métaphysiques et cosmologiques, des théories mathématiques et philosophiques, que l'univers des sentiments et de fantasmes subliminaux.

L'écrivain est donc en train de migrer de son «moi» empirique vers un «moi» essentiel, libre face aux sommations contingentes, qui contrôle le réseau phréatique d'énergie créatrice. Le projet poétique est une quête existentielle, qui modifie le créateur autant qu'un projet mystique et situe son oeuvre dans une dimension plutôt ontologique que sémiologique ou textualiste. La *poésie pulsative* de Nichita Stănescu est un oscillographe sensible et fidèle de sa vie intérieure et donne un décalque parfait des moindres vibrations et pulsions mentales. Identifié à l'*apex* actif de la conscience, au point-source (*point de fugue*, dit Nichita Stănescu) qui développe la vie psychique par son mouvement à travers les synapses neuronales (*nodules de tension*), l'état poétique est un instrument parfaitement adapté pour dévoiler et modeler la biographie du «moi» nouménal. Le statut de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poète n'est pas un masque sociale (Nichita Stănescu a été traité d'histrion), mais une nouvelle personnalité, qui détruit la personne contingente et permet à l'écrivain de se reconstruire dans une dimension idéale. Dans cet espace où lui seul peut se donner l'être, Nichita Stănescu a élaboré, dans un effort total, un «moi» poétique (auquel il s'est identifié jusqu'à la mort), une vision du monde et un langage de symboles, qui sont, tous les trois, des alternatives à la vie quotidienne. Mon essai critique se propose de relever un tableau synthétique de la cosmologie (dans le sens fort, métaphysique, du terme) imaginée par Nichita Stănescu et d'interpréter «mot» à «mot» sa «langue poétique», dans laquelle chaque symbole traduit, avec une constance extraordinaire, un même référent ineffable de la vie intérieure.

La fuite du contingent est une forme d'évasion non seulement du réel compromis par le système communiste, mais aussi d'une biographie ressentie comme insuffisante. À la différence d'autres écrivains, comme Ion Creangă, Mihai Eminescu et Lucian Blaga, qui se penchent toujours vers le passé avec un indicible plaisir, pour se régénérer dans les fantasmes paradisiaques de l'enfance, Nichita Stănescu trouve ce chemin en arrière barré par le souvenir de la deuxième guerre mondiale. Pour lui, la guerre a représenté un traumatisme qui a boulversé son sens de la vie et du temps. La guerre est tombé comme un rideau de ténèbres sur son passé et l'a sevré de l'univers féérique de l'enfant. Chaque fois qu'il essaye de partir à la recherche du temps perdu, il rencontre la lumière angoissante d'un soleil noir. Pour lui, l'apocalypse n'est pas un événement futur, l'apocalypse a déjà eu lieu, elle se situe au commencement du temps et le projette vers le futur. Pour fuir ce trou noir de la biographie, qui porte la menace d'une paralysie affective et imaginative, le poète va élaborer le projet d'une transcendance du moi empirique vers un espace sans ombres, cristallin et essentiel. Cet univers qui s'oppose à l'inconscient traumatisé de l'enfance, c'est la conscience poétique, que l'écrivain va aménager comme une demeure où il est libre de toute angoisse et pulsion incontrôlable, où il peut repenser son destin et s'écrire une nouvelle biographie, selon son désir.

Dans des essais et poèmes «gnomiques», Nichita Stănescu a thématisé et élaboré sa fuite de la contingence comme une phénoménologie de la conscience. Le traumatisme de la guerre est dû à la découverte de la mort, qui a provoqué une coupure dans la vie heureuse de l'enfant. Par la suite, la conscience du poète va expérimenter des ruptures successives, toujours plus aiguës, qui le font émerger dans des espaces psychiques toujours plus abstraits et lui confèrent un destin télescopé, évoluant par sauts. Le symbole le plus poignant de la rupture est Enkidu, l'ami et frère de sang de Gilgamesh, par la mort duquel le héros mésopotamien découvre la dimension de la mort comme événement personnel et décide de partir à la recherche de l'immortalité. Le cri de douleur et de terreur de Gilgamesh est, selon Nichita Stănescu, le geste originaire de la poésie qui, elle aussi, est censée

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exorciser la peur face à la mort. L'espace poétique est un univers atemporel vers lequel le poète se dirige en fuyant l'apocalypse létale du passé.

La phénoménologie de la conscience commence par la désagrégation de l'inconscience infantile. L'enfant vit dans une continuité magique avec l'univers, il ressent, tel un Grand Anthropomorphe, que les parties de la nature sont ses propres organes et membres. C'est à ce moment que l'apparition de la mort lui fait découvrir qu'il ne forme pas un grand tout avec le monde, que sa pensée n'est pas le pneuma vital qui anime les objets, que ce qui l'entoure peut mourir et disparaître sans qu'il puisse y faire quoi que ce soit. La première rupture consiste en la dissociation de l'individu et de la nature et en l'émergence de la conscience du sein de l'inconscience infantile magique. L'aventure phénoménologique continue par une deuxième découverte, celle que le corps, lui aussi, est un *çà*, qui participe plutôt à la nature extérieure qu'à la vie intérieure de la conscience. Le poète est ainsi amené à dissocier l'âme de la chair, et cette seconde rupture est la cause de l'émergence de la conscience de soi du sein de la conscience en général. La troisième rupture est provoquée par une méditation plus poussée sur le siège de la *durée*, de l'énergie vitale *qui ne meurt pas* dans l'individu. Le poète distingue entre les contenus de la vie psycho-mentale, des objets qui lui arrivent sans lui être inhérents, et le moi, qui est le sujet de ces événements intérieurs. Cette nouvelle dissociation, qui dégage le noyau de l'âme, est conduite par une forme plus évoluée de conscience, qui émerge de la conscience de soi-même et que Nichita Stănescu appelle lucidité. L'instrument qui lui permet de chosifier les épiphénomènes mentaux et de les poser comme des objets est l'écriture et l'art de la parole: «Quand j'ai appris que ce qu'on dit peut aussi bien être écrit, c'est-à-dire rendu visible, je me suis effrayé comme si j'avais commencé à émettre par la bouche des animaux, des anges et d'autres créatures». La dernière rupture est provoquée par le contact du moi lui-même avec la mort. Gilgamesh découvre qu'il est lui aussi un Enkidu, qu'il ne se situe pas du côté de l'immortalité, mais du côté de l'*autre*, du frère mort. Par le choc du néant, le poète isole au centre du moi, qui devient à son tour un épiphénomène, le noyau pur de l'être. Tout ce qu'il peut dire de lui-même et qui ne soit pas soumis au péril de la disparition est le verbe *être*. C'est sur ce point ferme, obtenu au terme d'une réduction phénoménologique, que Nichita Stănescu va commencer à se reconstruire dans un espace trans-phénomènal, qui est l'espace de la poésie. Cette dernière dissociation qui lui permet de transcender le contingent est menée par une forme plus aiguë encore de conscience, qu'il appelle réveil. L'homme se meurt sur le plan de la nature physique et le poète se réveille sur le plan «abstrait» de la métaphysique.

À partir d'ici commence la genèse de l'univers imaginaire de Nichita Stănescu, univers qui s'installe par son quatrième volume, *11 Élégies*. La Physique, l'existence concrète, soumise à la mort, est sublimée en une existence idéale, où la mort elle-même, dite, décrite, est chosifiée et par cela tuée et

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exorcisée. Mais cette résurrection ne peut avoir lieu qu'après une descente initiatique dans la mort, expérience narrée par le poète dans le dernier poème de son troisième volume, donc juste avant la rupture par laquelle il dépasse la poétique métaphorique de son début et affirme un monde poétique fort original, qui lui donne un profil à part. Le poème, s'appelle *Îndoirea luminii (Ployer la lumière)* et décrit la descente aux enfers de la mémoire. Pour se libérer de la fascination morbide qui domine son enfance, le poète se décide d'affronter le fantasme névrotique et se laisse régresser dans les souvenirs les plus reculés. Et à mesure qu'il atteint des âges plus anciens, il fait exploser les cryptes de son psychique où étaient ensevelies et momifiées ses pulsions de vie. Par son acte de courage, le poète récupère ses élans créateurs de l'empire du néant affectif et vit une extraordinaire expansion intérieure, une renaissance dans l'espace parménidien de l'art.

Dès maintenant, le discours doit être porté sur le plan de l'univers imaginaire. Le premier moment de la cosmogonie est représenté par l'Incréé, par l'image d'un grand œuf cosmique qui précède toute création et où toutes les tendances du monde à naître sont en train de germer. De l'intérieur de l'état poétique, Nichita Stănescu visualise l'existence antérieure, d'avant l'avènement de cette conscience autarcique, comme un chaos précosmogonique. L'Incréé symbolise le repliement sur soi-même et l'introversion par laquelle le poète isole ses énergies créatrices de toutes les autres pulsions mortifiées et les rend incandescentes jusqu'à l'explosion. L'oeuf cosmique est une sorte de fourneau alchimique, où l'opérateur laisse macérer, dans une obscurité et une chaleur utérines et protectrices, la matière imparfaite (les fantasmes incontrôlables de l'inconscient personnel), pour la sublimer en une *quinta essentia*, pure et immortelle (les images et les symboles cristallins de la poésie). Dans l'enceinte ovulaire, le poète vit une régression jusqu'au stade d'embryon, qui lui permettra de renaître dans l'esprit. Du point de vue d'une phénoménologie de l'imaginaire, cette Nuit originaire est indescriptible, et c'est pour cela que les images qui gravitent autour de l'Incréé (l'embryon, les ténèbres, le Rien, le zéro, le point) ont une dimension d'absence, négative, et utilisent ce que Nichita Stănescu appelle des *non-paroles*.

Mais dès que la gestation arrive à son terme, la coquille devient un espace de claustration. L'élan vital du narrateur, son désir de naître, se matérialisent en des objets fuselés et pénétrants, la flèche, l'obélisque, la stalactite, le cri vertical, qui permettent de casser l'enceinte et de sortir vers la lumière. Le poète émerge dans son monde imaginaire sous le signe d'un vecteur ascensionnel, qui correspond à la rupture face au passé et à la sublimation dans l'esprit. La lucidité et le réveil spécifiques pour l'état poétique placent les visions de Nichita Stănescu dans le régime intellectuel de l'imaginaire. Le premier volet de l'oeuvre du poète roumain est un univers intelligible, métaphysique, où les objets concrets subissent une décantation, où les phénomènes sont réduits à des essences. Le processus

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

d'abstraction regroupe quatre schémas, quatre algorythmes imaginaires, qui indiquent une évolution dans le cosmos symbolique: le vol (ascension), le pélerinage dans le Nord (purification par le froid), la vitrification (sublimation) et l'engloutissement (globalisation).

La constellation du vol rassemble des êtres de plus en plus impondérables, comme sur une échelle de Jacob qui monte de la terre au ciel. Pour la plupart, ce sont des créatures ptéromorphes, l'aile jouant le rôle de doublet organique de la flèche et donc d'instrument ascensionnel. Le vol a une signification intérieure, de sublimation des intuitions inconscientes en des spéculations métaphysiques. L'espace mental est aménagé comme un terrain de vol, où se développent les ailes de l'esprit. Les hommes sont des «oiseaux extraordinaires,/ avec des ailes qui poussent au dedans,/ qui battent, qui flottent, qui planent,/ dans un air plus pur – la pensée». Pour Nichita Stănescu chaque oiseau est le symbole d'une pensée que l'homme libère de la cage de son corps terrestre et envoie vers le ciel des essences. Quand l'esprit du poète est vif et fort, l'oiseau survole le monde dans un vol majestueux; quand il est paralysé et larvaire, l'oiseau se noie dans un océan de plasma; quand il pense à son amante, un étrange oiseau loup-garou visite la femme aimée. Parmi les ptéromorphes une place privilégiée est détenue par l'aigle, «roi des oiseaux», qui vole le plus haut, dans la zone intermédiaire entre l'atmosphère terrestre et l'Empirée. Il exprime les aspirations de domination royale de l'univers, le poète se métamorphosant en un homme à une tête d'aigle (symbole récurrent autant dans la mythologie égyptienne que dans le christianisme – le Christ allégorique de Dante est un griffon au corps de lion et aux ailes d'aigle). Plus haut encore vit l'image de l'homme sublimé, qui a quitté le règne terrestre et vit dans l'espace abstrait. Si l'oiseau et l'aigle sont des pensées qui émanent du poète, les anges sont de pures pensées de Dieu, qui descendent du ciel pour aider le narrateur à prendre son envol.

Alter ego spirituel du poète, l'ange est aidé par une autre créature fabuleuse, le cheval ailé. Dans le monde de Nichita Stănescu, l'homme qui chevauche le cheval est un ange qui a accès aux territoires de l'astral, un «chevalier de l'heureuse idée» monté sur *Rosinante*. L'image des chevaux tués par les bombes obsède l'écrivain roumain depuis son enfance et c'est à partir de ce noyau de sens qu'il a fait du cheval un symbole de la rupture. Être englouti par le Grand Cheval, se vêtir de la peau d'un cheval ou rentrer dans le Cheval de Troie pour conquérir la cité signifie mourir et renaître à une nouvelle condition, comme dans les rites chamaniques de passage, où l'apprenti doit effectivement passer un temps de gestation dans les entrailles d'un cheval totémique. Le cheval noir, sauvage et rebelle, personnifie les instincts incontrôlables et chaotiques; le cheval apprivoisé représente les pulsions corporelles dominées par l'esprit et utilisées comme un véhicule pour l'ascension intellectuelle. Tandis que les oiseaux et les anges sont des idées, précisément des Idées (dans le sens de Platon), le cheval est l'énergie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

psychique sous-jacente aux spéculations, la tension liminaire qui soutient l'euphorie de la lucidité, du réveil. Le couple chevalier/ cheval imaginé par Nichita Stănescu correspond à ce que la mystique néopythagoricienne appelle *psychè* (âme) et *nous* (esprit), et l'anthroposophie – corps éthéré et corps astral.

Par le galop céleste, le poète poursuit une dématérialisation de son corps. Le symbole de ce stade immatériel de l'ascension est le nuage, objet lévitationnaire dans lequel la substance physique a perdu tout contour précis. Mais le véritable archétype de la constellation du vol est l'air lui même, qui représente le stade le plus subtil que peut atteindre la matière, avant qu'elle ne s'évapore dans la lumière divine. L'air est le principe du substrat qui soutient tous les vols de l'oiseau, de l'aigle, de l'ange, du cheval, du nuage, il est le symbole synthétique de l'état intellectuel du poète.

À part la purification par le vol, Nichita Stănescu imagine une seconde forme d'ascèse: la purification par le froid. Pour avoir accès à l'esprit, le poète doit accomplir un rituel complexe, un pélerinage dans le nord, vers Hyperboirée, pays mythique d'une race d'hommes sages et chastes. Le chemin initiatique vers la pensée pure suppose le «gel» de l'être humain, l'extinction de la chaleur corporelle et du feu tellurique. Le froid est un principe métaphysique homologue à l'air, tous les deux symbolisant le substrat énergétique de l'univers intelligible de Nichita Stănescu. L'hiver est un état d'âme, la mort de la nature correspond au dessèchement des sens et des instincts, à la mortification de l'imagination matérielle, en faveur de l'imagination géométrique. L'espace hivernal est habité par des créatures adaptées au froid, qui se situent à la limite entre la vie animale et la vie angélique: le loup, le renard, l'ours polaire. Ces animaux, qui ne font plus partie de la faune de l'univers sensible, représentent le côté affectif de la disposition contemplative, l'humus de sensations et de pulsions inconscientes sur lequel se dressent les constructions idéales, l'instinct dominé en vue de la transcendance dans l'ésprit. Le loup Fenhrir de la mythologie nordique symbolise le chaos qui va engloutir le monde à la fin des temps; de même, dans le monde de Nichita Stănescu se laisser dévorer par les loups signifie mourir à la vie corporelle et renaître à l'esprit, la bouche du loup étant la porte entre le monde terrestre et le monde céleste.

Les symboles «météorologiques» pointent vers la même signification purificatrice. Le froid fait geler l'eau et transforme les gouttes de pluie en des flocons de neige; autant de métaphores de la congélation du magma des passions en des idées limpides. Une couche de glace sur le lac permet au «patineur» de séparer la conscience de l'inconscient, tandis que la neige, eau lustrale supérieure, refroidit et fait cristalliser son corps. Le bleu de l'air et le blanc de la neige sont les couleurs de prédilection de l'univers intelligible, parce qu'elles réduisent la palette chromatique des sensations à une couleur totalisante. Le point cardinal du voyage vers l'Hyperborée est le Nord, qui correspond, sur le plan anatomique, à la tête, organe ouranien, tandis que le Sud correspond au coeur, centre chthonien. La

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

contrée polaire est habitée par des «extraterrestres», homologues des anges, étranges créatures qui viennent d'un au-delà. Quand il veut rester lié à la terre, le poète doit combattre les «éléments antiterrestres»; par contre, s'il désire la rupture, il doit demander au visiteur venu d'ailleurs la permission de regarder par le «hublot» qui donne sur «l'autre planète».

L'ascension aérienne et le pélerinage vers le Nord sont des rites qui purifient le moi du «lest» corporel, des pulsions sensorielles et psychosomatiques qui siègent dans la conscience et la rendent opaque. Le poète élimine le poids de la chair, du soi irréductible, qui empêche la communion avec le Grand Tout. Par les purifications, il devient transparent et se transforme en un point focalisateur des énergies cosmiques. Il se dépersonnalise pour miroiter à la lumière divine et s'identifier à elle, pour participer au Logos et à la connaissance absolue. Les symboles de cette nouvelle constellation imaginaire vont donc s'organiser en fonction de leur «transparence», c'est-à-dire de leur intelligibilité face à un sujet connaisseur. Connaître implique être connu, ce qui revient à dire qu'à mesure qu'il connaît le sujet devient lui-même de plus en plus transparent, que la cognition est une forme de vitrification.

La modalité cognitive la plus primitive est la déglutition. La première réaction de l'être connaisseur face à des objets inconnus est de les assimiler substantiellement, de les manger. La digestion dissout le contour et la matière de l'objet dans le sujet et elle est une manière d'identification à l'univers. Dans l'anthropologie poétique de Nichita Stănescu, les organes sensoriels, la main, l'oreille, le nez, la langue, l'oeil, sont des dérivés évolutifs de l'estomac. Le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût et la vue sont autant de façons d'assimiler le monde. Le poète rêve de se transformer tout entier en un oeil et Dieu lui même est un oeil gigantesque, qui couvre l'horizon et dont la pupille est le soleil. Toutefois, l'oeil ne permet la connaissance que de la dimension physique de l'univers; pour avoir accès à la dimension métaphysique, il faut un organe plus subtil, un troisième oeil, intérieur, qui saisit directement les essences. Et cet organe éthéré est la vue elle-même, que Nichita Stănescu conçoit comme un rayon de lumière qui part de l'oeil du sujet et transperce les objets, en les réduisant à des idées. Le poète rêve de s'évader de son corps, de fuir par les yeux, métamorphosé en un rayon cognitif. En rendant l'être de plus transparent, en transformant l'homme en perle, en vitre ou en cristallin d'oeil, la vitrification finit par la sublimation finale de la chair en lumière.

Sur le principe lumineux, l'écrivain roumain définit une anthropologie spéculative: la lumière est le substrat de l'univers, fond fluide qui coule partout à la vitesse maximale. Ce continuum est la loi, la généralité. Chaque fois que la lumière subit un accident et perd sa vitesse, elle se condense en un individu. Toute créature est un accident de la lumière, «tout objet est une forme lumineuse arrêtée en une structure». Les sens, c'est-à-dire la vue, le goût, l'odorat, l'ouïe et le

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toucher, analysent les objets dans l'ordre de la décroissance de la vitesse de la lumière, de manière que le toucher perçoit «l'arrêt presque total, l'ondulation figée». L'homme individuel vit autant qu'il est un *noeud* de la lumière; quand ce noeud se défait, l'homme se volatilise dans le fond lumineux, l'erreur se résout dans la loi.

L'archétype de la lumière spirituelle, *lumen gloriae* ou *lumen divinum*, vient couronner les rêveries transcendantes de Nichita Stănescu, qui recoupe ainsi les visions mystiques d'intégration au Grand Tout. Énergie pure, le poète s'identifie au réseau de forces de l'univers et entre dans le *point aleph*, lieu central et ubique, qui lui confère la connaissance démiurgique. De ce point de vue privilégié, tous les phénomènes dévoilent leurs essences: chaque espèce se résume en un dieu (Idée platonicienne), tout créature se concentre en un point. Le point et la sphère sont les figures de base de la géométrie du cosmos qui se révèle au poète. En utilisant l'algorythme de l'émanation, Nichita Stănescu conçoit l'architecture universelle comme une successsion de sphères qui s'englobent hiérarchiquement. L'Incréé est un point sans dimension au centre d'un monde sphérique déployé autour de lui. La créature qui naît du point ovulaire doit parcourir la distance jusqu'à la voûte de l'Empirée et à ce moment elle s'identifie au Grand Tout. Mais le Grand Tout devient à son tour une coquille d'oeuf cosmique, un Incréé, par rapport à un univers supérieur, qui est à sont tour englobé dans un univers supérieur, et ainsi de suite. Le poète a la vision vertigineuse d'une suite des naissances dans des mondes toujours plus grands, il ressent ce que Gaston Bachelard appelle un complexe de super-Ionas, comme si le personnage biblique, en sortant de la baleine qui l'a englouti, découvait que la baleine a été engloutie à son tour par une autre baleine, qui a été engloutie par une troisième baleine etc.

L'ascension intellectuelle finit donc sur un sentiment de vertige. Un ahurissant changement de tonus affectif se produit au moment même où l'aventure métaphysique touche le point culminant: l'extase fait place à l'angoisse, le Grand Tout se transforme en néant. Au moment même où il s'identifie au réseau de lumière universelle, le poète perd tout certitude de consistances ontologique: «contemplé du dehors», le cosmos apparaît comme «une enclave dans le vide», comme «une boule de vie dans un bloc total appelé néant». Les rites de l'esprit, le vol, la congélation, la vitrification, l'expérience de la rupture et de la transcendance, le monde de la conscience où le poète espérait pouvoir se donner à lui-même un nouvel être, bref, l'univers intelligible se dévoile être intimement lié au non-être. Chaque saut dans un cosmos supérieur, plus abstrait, implique une dématérialisation plus aiguë. La substance soubit une décompression moléculaire et se volatilise, de telle manière que le poète se retrouve suspendu dans un monde d'images et de reflets spéculaires sans aucune matérialité. N'est-ce pas la définition même de la conscience?

Pour suivre la logique interne de l'aventure poétique de Nichita Stănescu je fais appel à des concepts d'ontologie phénoménologique, empruntés à l'*Être et le*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Néant de Sartre. Même si l'écrivain roumain ne soit pas un émule de Bergson et des phénoménologues, et peu instruit en philosophie, ses spéculations retrouvent souvent les subtilités des philosophes. La similitude entre le système de Sartre et l'anthropologie poètique de Nichita Stănescu se base sur le point de départ commun; en bons héritiers de Descartes, tous les deux considèrent la conscience comme l'hypothèse *sine qua non* de tout phéhoménologie de l'esprit. Pour Sartre, tout processus cognitif possède d'emblée une composante d'autoidentification, une «conscience non/positionnelle de soi»; pour Nichita Stănescu, l'état poétique est un espace autarcique de la conscience pure, qui rompt avec les déterminations du passé, pour permettre au poète de se refaçonner une biographie nouvelle. Pour Sartre la conscience est une modalité d'exister radicalement nouvelle au sein de l'être. Il distingue entre l'*être-en-soi*, qui est ce qui est, la positivité totale, pleine de soi-même, qui ne peut être que ce qu'elle est, et l'*être-pour-soi*, qui est ce qui n'est pas, c'est-à-dire est l'être qui veut se donner soi-même son être, qui ne veut pas être déterminé dans son être par sa propre facticité et positivité, mais se propose d'être ce qu'il voudrait être. Pour pouvoir se fonder, l'être-pour-soi doit provoquer une décompression au sein de l'être et sortir de l'être-en-soi. Mais l'être-en-soi est tout ce qu'il y a; l'être-pour-soi, que Sartre identifie à la conscience, est tout ce qu'il y a en dehors de l'être, c'est-à-dire rien. La conscience se conjugue donc avec le néant: elle n'est pas, elle se néantise. La conscience n'ajoute rien à l'être, elle est seulement un miroir qui témoigne de l'existence de l'être et lui confère un sens. Nichita Stănescu imagine plusieurs personnages symboliques qui respectent une dialectique similaire. Cain et Abel reproduisent, pour le poète roumain, les rapports entre l'être-en-soi et l'être-pour-soi, le premier est le corps et le deuxième est la conscience, le miroir du corps. L'être-en-soi se retrouve dans le personnage non-figuratif OUI (dans des dialogues hallucinants du poète avec la positivé pure), l'être-pour-soi dans le personnage NON. Mais les «acteurs simili-mythiques» les plus représentatifs sont Axios («celui qui a la valeur en soi», «celui qui a l'être») et l'homme-fente, étrange créature qui vient d'en dehors de soi-même et de l'univers, qui est la réflexion pure de tout ce qu'il y a dans l'univers mais n'est lui-même rien. Il est une sorte de bistouri de néant, par lequel le non-être surgit au sein de l'être. Quand le monde passe par la «fente» de la conscience, il se néantise, se réduit à des images sans consistance ontologique. C'est pour cela que l'aventure métaphysique de la conscience menée par le poète roumain aboutit en dehors de l'univers, dans le vide du non-être.

Du point de vue de la psychologie de la création, le vol dans le monde des Idées suppose une rupture des sources inconscientes de l'inspiration. Le poète s'aliène de sa réalité biologique, des stimuli sensoriels et des fantasmes, ce qui conduit à une cessation de la production spontanée d'images. En simplifiant les formes et les qualités concrètes pour parvenir à des figures abstraites, le régime intellectuel de l'imaginaire finit dans une vacuité imaginative, dans la stérilité

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

créatrice. L'angoisse de ce néant intérieur va provoquer chez le poète un mouvement de recul en sens contraire à l'ascension spirituelle. Dès ce moment, l'aventure poétique suivra un trajet inverse, dans un mouvement que les commentateurs de Nichita Stănescu appellent «pulsatif»; à l'ascension succède une descente, à l'extraversion une introversion. L'écrivain va développer dorénavant une «antimétaphysique» ce qui va donner naissance à un deuxième volet de son monde imaginaire: l'univers sensible. La sphère, symbole par excellence des arcanes célestes, est rejetée et remplacée par le cube, symbole de la terre. Deux personnages allégoriques se confrontent pour dominer la faculté créatrice du poète: Euclide, qui représente le moi intellectuel, et Ptolémée, le moi sensible. Au monde gouverné par Euclide, théocentrique et régi par la géométrie abstraite des sphères, est opposé un monde anthropocentrique et parfaitement plat; la pensée conceptuelle et quantitative et l'imagination formelle, qui sont l'apanage du *réveil*, sont remplacées par une pensée sensuelle et qualitative et par l'imagination matérielle, donc par le *sommeil* du poète.

Pour regagner le sentiment de l'existence concrète, le narrateur doit maintenant sortir *de la loi* cosmique et assumer la condition *d'erreur*, de noeud de la lumière. Il doit récupérer le corps, en l'absence duquel il risquait de perdre son individualité et d'être néantisé dans le Grand Tout. Sur le schéma de l'expulsion des premiers hommes du paradis, le poète va suivre un mouvement descendant, qui renverse tous les points d'orientation antérieurs. Le point Aleph du zénith astral, centre de l'esprit et de la lévitation éthérée, est remplacé par la *Planète I*, noyau du corps et de la pesanteur matérielle, située au centre de la terre.

Si l'ascension est l'homologue d'un dessèchement et d'une congélation décrits comme l'entrée dans le régime hivernal, la descente coïncide à un dégel printanier. Le printemps imaginaire fait bourgeonner une riche flore visuelle: des fleurs, des arbres, des fruits, des herbes. Les figures rigides du monde abstrait fondent dans des formes molles, végétales, colorées, les Idées soubissent l'incarnation dans des individus concrets et irréductibles. Le monde des plantes est un corrélat du rêve, des rêveries et des songes, de tous les états flous et troubles de l'âme. La fleur de l'abricotier éveille un érotisme suave et sensuel, le tilleul sert de relais synesthésique par lequel montent à la surface les souvenirs ensevelis, la cerise est un grain onirique qui ouvre la porte des contes des fées, l'herbe symbolise l'énergie végétative des affects en géneral. Le bleu astral est remplacé par le vert végétal, couleur intime et réconfortante, qui caractérise la chlorophylle, sang des plantes.

Mais la descente du poète au long du tronc inversé de l'arbre cosmique ne s'arrête pas au niveau du feuillage, elle plonge, par les racines, dans l'élément même du régime sensible: la terre. Si la flore est le symbole de la fantaisie personelle, la substance chthonienne est le symbole de l'inconscient mytique. Attiré

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

inexorablement par la gravitation qui siège au centre de la terre, le poète, comme Antée, renoue le contact avec les forces d'en bas, avec les germes de la race. Dans ce contexte, Nichita Stănescu reprend et revalorise des thèmes compromis par l'idéologie communiste, comme c'est le cas du patriotisme, qu'il adapte à son propre système symbolique. La patrie est la mère tellurique et la matrice d'un peuple, elle est le dépositaire de notre être collectif. Le patriotisme est donc dans l'interprétation de l'écrivain roumain le refus de la rupture métaphysique, le rejet du néant de la conscience et l'adhérence à l'être immanent de notre existence. Le symbole de cette dévotion absolue envers le régime sensible est le soldat. Le devoir du soldat est de protéger les créatures contingentes des flèches de froid ou de lumière envoyées par les anges. Les soldats mènent des guerres étranges contre les éléments antiterrestres, qui essayent de dématérialiser les corps de étants. Quand il trahit sa condition, le soldat tue sa mère (Gaïa) et se tourne vers son père (Ouranos), ou, dans une choquante lecture psychanalytique, féconde incestueusement sa mère avec la balle-semence de l'aspiration ascensionnelle.

La plongée dans le plasma de la matière détermine la solidification de l'esprit et la minéralisation intérieure du narrateur. Du centre de la terre, la planète I, pôle de l'univers contingent, exerce une force magnétique et gravitationnelle de plus en plus forte et destructrice. Dans son champ, les individus perdent leurs contours et fusionnent les uns avec les autres. Les morts constituent une population larvaire, fondue dans une même lave volcanique. Ils vivent dans un monde submergé, ayant la surface de la terre comme ciel, le sable comme atmosphère, les racines des plantes comme des ondes de pluie. Si l'ascension vers le point Aleph mène en dehors du monde, dans le néant spirituel, la descente vers la planète I implique une autre forme d'anéantissement, la mort physique. C'est pour cela que le poète doit trouver une manière d'éviter les deux extrêmes de l'axe vertical, de se maintenir au niveau intermédiaire entre le vide extraterrestre et l'enfer souterrain, entre les lumières de la conscience et les ténèbres de l'inconscient. Il doit combattre autant la dissolution spirituelle de la contemplation que la dissolution physique produite par le sommeil de la race.

La condition d'individu irréductible se retrouve sous le signe de la multiplicité. Quand il veut sortir de l'empire de l'Un, le poète doit pratiquer une «autre mathématique», qui ne saurait réduire les qualités. Un symptôme spécifique du régime contingent est la passion des énumérations, le narrateur s'extasiant devant le défilé de tous les objets et créatures de la terre. Au règne végétal et au règne minéral vient s'ajouter maintenant la faune. À la différence des plantes, qui plongent avec leurs racines vers la lave chthonienne des morts, les animaux courent à la surface de la terre. Leur mouvement les empêche aussi bien de sombrer dans l'océan minéral d'en bas que de prendre l'envol par immobilité contemplative. L'animation est un autre schéma caractéristique de l'univers sensible: tout ce qui vit fourmille, se débat, s'agite. Les êtres métaphysiques qui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sont contaminés par le microbe de l'animation commencent à se multiplier, à grouiller, comme si le dieu unique, l'Idée, soubissait l'écartèlement en des milliers d'avatars. Les vers de terre sont des exemples de vie pure, qui se reproduit d'elle même et ignore tout de l'esprit.

Les animaux qui habitent la terre sont les symboles d'un autre groupe de manifestations psychique: les pulsions, les instincts, les passions; ce groupe est parallèle aux plantes, qui symbolisent les rêveries, les souvenirs, les désirs languissants. La flore et la faune recouvrent tout le contenu du psychisme inconscient individuel. La lionne personnifie l'amour, la sexualité, et le lion ou le taureau désignent la Libido elle-même, comme énergie de vie. L'organe du corps qui entretient le mouvement vital est le coeur, qui est ainsi opposé thématiquement au cerveau. Si le fluide éthéré de la contemplation est la vue, véritable corps astral du poète, le liquide de la vie corporelle est le sang. Le rouge sanguin est à l'autre extrémité de la palette chromatique par rapport au blanc glacé de la neige, les deux couleurs résumant le couple antithétique des deux régimes imaginaire de Nichita Stănescu. Et si le blanc et le froid sont les attributs de l'ange, le rouge et le feu caractérisent la créature opposée, le daïmon. En descendant vers le Sud, vers la chaleur brûlante des passions et des instincts, le poète tombe sous l'influence du daïmon, l'être d'ombre qui est le double de l'être de lumière. La daïmon s'attaque aux organes métaphysiques (l'oeil, la vue) et accélère les pulsations du coeur. Il oblige le narrateur à sortir de l'état contemplatif et de se «démoniser», de vivre frénétiquement.

L'existence concrète ressemble à une agonie; le corps court, s'agite, se bat, se blesse, le sang coule et se verse, le feu brûle. La vie implique la douleur, qui est une «maladie de l'éternité». Les stimuli sensoriels sont autant de blessures du corps spirituel, qui empêchent l'unité de la conscience avec soi. La réalité environnante fournit toujours des occasions de souffrance, forçant le poète à fuir le néant contemplatif, en se mêlant et se cognant à toutes les autres créatures. Le monde sensible souffre d'une grave «faute de temps», l'éternité représentant, dans le système de Nichita Stănescu, «la profusion du temps». Le temps est la dimension de l' «espace abstrait» de la conscience. L'homme est une espèce de convertisseur de la lumière en rayons de temps. Les photons qui passent par le *noeud* humain se transforment en des quanta de temps, en des secondes. Par sa pensée, «l'homme collabore avec l'univers en créant le temps». Si donc le temps est l'axe de l'univers intelligible, les êtres sensibles vivent dans une permanente «crise de temps». Au cerveau qui génère le temps par la contemplation, Nichita Stănescu lui oppose les pieds qui génèrent l'espace en courant. En fuyant l'Empirée divin, le narrateur a perdu l'immortalité et a été relégué à la condition de mortel, à l'agitation qui consumme le corps.

L'abandon du monde métaphysique attire donc la mort du Grand Dieu, la pulvérisation de Chronos dans des milliers des quanta de temps. L'unité

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

temporelle infinitésimale, la seconde, est symbolisée par le papillon, dont le battement des ailes reproduit l'animation agonisante des êtres contingents. Si les oiseaux volent dans le ciel des idées, les insectes, les libellules, papillotent dans l'atmosphère chargée et suffoquante de la matière. Tous les êtres contingents doivent courir, pour compenser la crise du temps par la profusion d'espace. Si les créatures intelligibles se distinguent par leur degrès d'abstraction et s'englobent les unes les autres dans un ordre hiérarchique, les créatures sensibles sont toutes égales et impénétrables et ne peuvent subsister que l'une *à côté* de l'autre. L'espace est donc la catégorie par excellence du monde immanent et il est la conséquence et le cadre de la multiplicité. À l'aglorythme métaphysique de la globalisation s'oppose l'algorythme «antimétaphysique» de la concaténation. Les créatures terrestres s'enchaînent sur des immenses fils phylogénétiques, qui rappellent la colonne de l'infini de Constantin Brâncuşi. Pour parcourir de telles chaînes, le poète passe par une suite de métamorphoses: il se transforme successivement en serpent, ours, lion, limace, arbre, chien, pierre et ainsi à l'infini. Chacune de ces hypostases personnifie une disposition d'âme, un autre état de la vie intérieure, que le poète parcourt en fuyant le néant contemplatif.

Mais le mouvement accéléré signifie une vie toujours plus frénétique et plus chaotique qui annonce une catastrophe. Un grand cataclysme de feu menace le monde terrestre. Face à cette perspective d'un incendie universel, annoncé par le daïmon, le poète cherche la voie du salut dans des corps résistants à la combustion. La partie la plus solide du corps humain, la seule qui demeure après l'érosion contingente, est le squelette. L'os se trouve à l'autre extrémité par rapport à l'esprit. Si l'esprit existe seulement dans l'espace abstrait, sur l'axe du temps, l'os existe exclusivement dans l'espace concret. Il est l'exemple parfait du noeud substantiel, complètement opaque à l'idée. Mais la matière la plus dure, indestructible, est la pierre, qui constitue le squelette de la nature elle-même. S'il réussit à se pétrifier, le poète acquiert un corps immortel, sur le modèle des pharaons, qui traversent les siècles grâce à ce corps lithique qu'est la pyramide.

Le périple poétique touche à sa fin. En parcourant l'horizon terrestre, le narrateur a découvert la matière et le corps, supports de l'individualité, la seule condition qui évite la néantisation de l'esprit dans le Grand Tout. Dorénavant, la recherche sotériologique ne peut plus ignorer la condition corporelle. Pour que l'homme survive en sa qualité de monade irréductible, il faut qu'il emporte aussi avec lui dans l'éternité son corps. Dans le cycle des métamorphoses, le poète a découvert des matières indestructibles, comme l'os et la pierre, mais la solution ultime imaginée par Nichita Stănescu est la transfiguration dans la parole. L'écrivain roumain ne traite pas le *mot* dans une perspective linguistique; il préfère plutôt une perspective de phénoménologie de l'imaginaire. Il voit le mot dans sa qualité d'objet imaginaire, qui lui apparaît sur l'écran de la fantaisie comme toute créature, tel l'oiseau, le cheval, l'ange etc. Le mot est une

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apparition concrète, un avatar que le poète rencontre à la fin de la chaîne des transmigrations.

Les chiffres appartiennent au monde intelligible, parce qu'ils participent à la logique additive et quantitative de l'idée. Les lettres tiennent du règne sensible, de la logique des qualités irréductibles. Combinaison de lettres, le mot a une individualité propre, qui le distingue des autres mots. De fait, le monde des mots est un monde parallèle au monde des objets, dans une relation bilatérale. Chaque mot est le double immortel d'une créature concrète. Car les êtres matériels sont inexorablement soumis à l'érosion et à la mort; le mot, lui, a une vie éternelle. Nichita Stănescu hypostasie la pérennité de la culture dans une éternité métaphysique. Pour qu'il survive à l'apocalypse de feu, l'homme doit se métamorphoser en poète; il doit migrer du corps de chair dans le corps de la poésie. L'aventure imaginaire recoupe ici la biographie de Nichita Stănescu, qui finit par raconter dans la poésie sa fuite de l'identité d'homme commun dans l'identité d'artiste. Ses ouvrages sont une *epica magna* du destin intérieur de l'écrivain, la poésie est un corps indestructible dans lequel le poète se transporte pour échapper à la mort. En guise de conclusion, on peut dire que l'oeuvre de Nichita Stănescu compose un univers imaginaire cohérent et grandiose, qui choque et instruit par la poétique abyssale de l'inspiration, par l'irisation hypnotique des images, par la force de pénétration des vision, par la rigueur et l'originalité de la langue des symboles, par le pouvoir alchimique de modelage exercé par son art.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IPOSTAZE ALE FANTASTICULUI MITICO-MAGIC: ŞTEFAN BĂNULESCU

Elena Bortă

Vocaţia autorului *Cărţii de la Metopolis* pentru lucrurile situate între „adevăr" şi ficţiune e mărturisit prin *alter ego*-ul său dintr-una din *Scrisorile provinciale*, un „vizitator" dintr-un oraş din „provincia de sud-est" care îşi exprimă intenţia de a povesti ceva, dar „nici neapărat despre lucruri reale, nici neapărat despre cele imaginare. Nici tranşant întâmplate, nici tranşant ficţiune". După ce vorbeşte, cu fin umor şi subtilă ironie, de păcatele provinciei sale – ca „nevoia de solemnitate" şi „nevoia de prestanţă" –, în care ar consta chiar *inefabilul* ce caracterizează partea locului (adică, în lumina finalului acestui text, situarea între firesc şi nefiresc), în încheierea relatărilor sale, „vizitatorul" mărturiseşte: „Păcatul meu este că nu ştiu să povestesc lucruri exacte raportate strict la metrul-pătrat, nu mă atrage decât partea nevizibilă a lucrurilor întâmplate şi pe acestea pornesc mereu să le spun pe scurt şi, dacă par banale, vina nu poate fi decât a mea, fiindcă, altfel, eu le-am socotit hotărâtoare, din moment ce mi-au rămas în minte şi continuu să îndrăznesc să le spun altora.

Îţi închipui deci, dacă îmi place partea neobservată a lucrurilor adevărate, cât de mult mă uimesc poveştile *inventate* care cred că cer enorm de multă muncă şi cât respect am pentru aceia care posedă un asemenea dar"[1]. Iar o dată cu ultimul paragraf pătrundem în domeniul invenţiei pure sau găsim o cheie retroactivă de lectură a întâmplării ca iluzie: „Şi zicând acestea, vizitatorul dispăru, luându-şi aproape fără să-l observ pălăria dintr-un cui pe care nu-mi aminteam să-l fi bătut vreodată în peretele odăii mele. La puţin timp după plecarea vizitatorului cu pricina, dispăru şi cuiul, fără ca peretele să mai păstreze vreun semn". O situare atât de clară în domeniul fantasticului e rareori întâlnită în proza lui Bănulescu. În orice caz, acest final al textului *Inefabilul*, care din povestire propriu-zisă se converteşte în metaliteratură, mai precis într-o *ars poetica* a creaţiei bănulesciene, sugerează faptul că în ultimă instanţă totul (până şi „realul") este /poate fi invenţie/ pură fabulaţie, în literatură – ca şi în realitate – limita dintre „adevăr" şi iluzoriu fiind labilă, generând confuzii şi, în consecinţă, ezitarea între mai multe

[1] *Scrisori provinciale*, Edit. Albatros, Bucureşti, 1976, p. 122.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 79 – 85, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

interpretări. În cazul de față, cititorul se poate întreba, pe bună dreptate, dacă misteriosul „Domn Inefabil" (cum i s-ar spune în orășelul de provincie) a apărut și a dispărut într-adevăr din odaia respectivă (și deci dacă a fost o prezență fantastică) sau a fost o plăsmuire a „fanteziei pasive" (cum ar zice Jung), ceea ce nu ar mai constitui, desigur, un eveniment fantastic. Provocarea ezitării între cele două interpretări – care, după Tzvetan Todorov ar fi însăși condiția fantasticului – este unul din semnele modernității scriiturii bănulesciene și totodată una din trăsăturile fundamentale ale creației sale, în care fabulosul se îmbină cu realul într-un mod derutant, hotarul dintre ele fiind adesea indicibil.

Textul *Inefabil* cuprinde toate elementele de bază ale stilului și concepției artistice bănulesciene: savoarea povestirii în care plăcerea implicării se îmbină cu cea a ironiei subtile și distanței regizorale, concretețea și concizia exprimării, gustul pentru amestecul fantasticului cu referențialitatea, jocul subtil al perspectivelor naratoriale, ceea ce face din aceasta o adevărată *mise en abyme* a prozei sale, modernă/modernistă tocmai prin potențarea acestor trăsături. Mai ales grija pentru scriitură, în sensul concreteții și conciziei (care duc la un stil sobru, hieratic, înalt), cât și predispoziția pentru mit și simboluri fac din narațiunile lui Ștefan Bănulescu o astfel de proză. Revenind la semnificațiile textului de mai sus, ceea ce caracterizează întreaga creație a lui Bănulescu este, într-adevăr, inefabilul, misterul. Uneori acesta coincide cu fantasticul, alteori cu alternarea verosimilului cu fabulosul sau, pur și simplu, își are originea în prea mult firesc. Căci iată cum prezintă Bănulescu percepția comună a comportamentului natural, nepervertit de pretenții de (falsă) originalitate, într-un alt text din *Scrisorile provinciale*: „Printre atâtea vorbe mari și superlative tocite, *cuvântul simplu* răzbate greu, iar prin firescul și prospețimea lui devine fantastic. Începi să treci drept original și om cu ciudățenii dacă vorbești simplu și exact și dacă nu pui virgulă între subiect și predicat. Mai rău, dacă nu-ți merge gura mai repede decât mintea, ești dintr-un aluat suspect și riști să fii socotit lipsit de simțul realității"[2].

În opera bănulesciană, fantasticul contrazice total părerile unor exegeți care susțin că acesta e legat de zonele inconștiente, tenebroase ale ființei umane: L.Vax[3], H.P.Lovecraft[4], chiar R.Caillois[5], iar la noi I.Biberi[6], după care plăcerea cititorului de literatură fantastică ar veni mai ales dintr-un joc cu teama decât dintr-un joc al inteligenței. Fantasticul bănulescian nu are nimic comun cu spaima și oroarea, apărând fie din prelungirea realului în magie și mit, fie dintr-un joc de perspective temporale, ilustrând mai degrabă tipul de fantastic pentru care

[2] *Ibidem*, p. 31, textul *Evlampia*.

[3] *L'art et la littérature fantastiques*, Press Universitaire de France, 1960.

[4] *Supernatural Horror in Fiction*, 1944; N.Y., 1973.

[5] Roger Caillois, *Images, images. Essai sur les pouvoirs de l'imagination*, 1964; în rom. *Eseuri despre imaginație*, Edit.Univers, București, 1975.

[6] *Literatura fantastică* în *Eseuri*, Edit. Minerva, București, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pledează R.Caillois în *Au coeur du fantastique*[7], unul latent, insidios, insesizabil, care poate să apară în scena cea mai banală, şi se opune atât fantasticului instituţionalizat (adică „ceea ce credulitatea consideră monedă curentă" – basme, legende, mitologii), cât şi miraculosului ieftin, ce ofensează contingenţa prin mijloace puerile; un fantastic secund, aşadar, sau „un fantastic în raport cu fantasticul".

Universul nuvelelor bănulesciene şi al *Cărţii de la Metopolis* are o puternică propensiune spre arhaic care imprimă adesea personajelor o viziune asupra lumii ce cuprinde elemente de mit şi magie. Având în vedere disocierea pe care o fac Pierre-Maxime Schuhl[8] sau Philip Wherlarght[9] între sensurile conceptului de mit, se remarcă, în opera lui Ştefan Bănulescu, varianta mitopoetică a mitului (spre deosebire de cea mitologică, în care adevărul este ceva mai clar delimitat de fals), accepţia termenului de „mitopoetic" referindu-se la modalitatea ritualică şi prerațională a gândirii specifice stadiilor timpurii ale culturii omenirii, aşa cum a descris-o G.Vico. Sentimentul de arhaicitate şi de început de lume e prezent în întreaga operă a lui Ştefan Bănulescu, incluzând şi volumul de poeme. Atmosfera de mister şi inefabil creată de dimensiunea mitică atinge uneori valenţele fantasticului, fiind vorba, mai precis, de un *fantastic discret, necanonic, de natură mitico-magică*. Noncanonicitatea acestui fantastic (spre deosebire, de exemplu, de fantasticul mitico-magic voiculescian) constă în nonconformitatea cu cerinţele formale şi teoretice ale genului, văzute *stricto sensu*[10]. Diferit structural de fantasticul consacrat sau „tradiţional" cultivat de la romantici până la decadenţi, fantasticul mitico-magic bănulescian se apropie, prin întrepătrunderile deconcertante ale fabulosului cu realul – involuntar, deoarece scriitorul a mărturisit cândva că nu l-a citit pe Marquez, spre exemplu! –, de proza modernă latino-americană, unde o la fel de insidioasă irealitate pătrunde în spaţiul verosimilului.

Viziunea mitopoetică amintită se relevă în înclinaţia personajelor de a vorbi în pilde (multe cu substrat mitic), iar practicarea unor ritualuri străvechi, în plăcerea povestirii sau în cultivarea relaţiilor şi competiţiilor de neam/clan, în viziunea animistă sau totemică asupra lumii. În *Dropia*, drumul către idealul evanescent simbolizat de o pasăre a Câmpiei dunărene este o adevărată întrecere între neamurile de la marginea câmpiei, fiecare cu trăsătura lui caracteristică, uneori uşor sugerată prin onomastică: neamul lui Dănilă, ascuns în tot ceea ce face; cel al lui Pepene, „neam ostenit, cu meri bătrâni în curte şi cu femei iubeţe"; neamul lui Poienaru-Păcuraru, „cel mai rămuros"; „neamul scurt şi cu talpă lată al lui Dordoacă"; „neamul bătut de vânt al lui Sălcău"; după care se încurcă lucrurile

[7] Paris, Gallimard, 1965.

[8] În *L'imagination et le merveilleux*, Flammarion, 1969.

[9] În *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (ed.). Princeton Univ. Press, 1974.

[10] Vezi, spre ex. W.R.Irvin, *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*, Illinois, 1976.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi vin furturile de fată mare, ducând la amestecarea neamurilor. Surprinzătoarea poreclă a cuiva din neamul lui Dănilă, „spionul Mariei Tereza", este explicată de „unul din ostenitii lui Pepene", printr-o pildă: „l-au poreclit cu un lucru care nu poate să fie pe aici şi n-a fost niciodată, ca să nu intre nici măcar în cuvintele îngăduitoare ale *Ecleziastului*: 'ce este a mai fost şi ce a mai fost va mai fi'. Eu nu le ştiu bine cuvintele – zice Miron – cei din neamul lui Pepene însă, care au mintea sucită, spun bine vorbele din orice parte le-ar lua". Aceeaşi înclinaţie pentru basme o are şi Corbu, personaj ce aparţine şi mai mult fabulosului: „Corbu ăsta are un beteşug: mintea îi umblă cu basme, şi când o să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cântec", zice Miron. Toţi drumeţii ce se îndreaptă spre „dropie" simt tentaţia basmelor şi pildelor, fapt relevat chiar de la primele schimburi de replici:

„A fost o secetă că şi luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, aşa, ca un bănuţ de ou.

– Era oul începutului şi sfârşitului – zice mormăind unul..."

Oamenii nu sunt în armonie numai cu basmele, ci şi cu natura, armonie ce subliniază atmosfera de arhaicitate. Iarba, păsările care zboară foarte aproape de om, caii, seceta sunt laitmotive în proza bănulesciană. La crearea acestei atmosfere contribuie şi ritualurile păgâne (priveghiul din *Vară şi viscol*, răpirea fetelor de măritat în *Cartea de la Metopolis* etc.). Spre relatarea unui asemenea ritual (mai precis a proiecţiilor sale magico-fantastice) se îndreaptă, în vârtej, succesiunea de povestiri inserate în alte povestiri din *Dropia*. Este vorba despre un aşa-zis „cântec de cămaşă albă", un descântec ritual prin care fetele de măritat îşi atrag peţitorii în noaptea Anului Nou, despre care Miron află o întâmplare relatată de Victoria, în a cărei casă poposeşte în drumul său după o prietenă din tinereţe. În timp ce soţul ei, absent şi posac, respinge tot ce spune ea ca fiind „legende", Miron cade pradă povestirii (coroborate şi cu alte mijloace) până se pomeneşte, pe nesimţite, în mijlocul unei asemenea legende. Pe când Victoria trecea de la o vorbă la alta, Miron surprinde prin uşa deschisă nişte amănunte din odaia ei care anticipează instalarea iminentă a magiei: „De sub pernă ieşeau frunze dinţate de pelin brumat. În casă mirosea a salcie înflorită, de la crengile puse de Victoria pe masă, pe laviţă şi la tocul ferestrei. Avea un carton cu îngeri galbeni deasupra capului şi mi-au rămas ochii la florile roşii prinse pe după ramă. Nu le văzusem la venire. Gura florilor atingea paharul candelei şi li se vedea umbra roşie în umbra untdelemnului". Amănuntul că „nu le văzuse la venire" ar putea sugera instalarea magiei o dată cu povestirea despre atragerea peţitorilor de către fetele lui Sălcău, povestire însoţită de gesturi cochete premeditate şi urmată de simularea interesului pentru ţinta peregrinărilor lui Miron (găsirea fetei cu care „vorbea" în tinereţe, acum măritată şi dispărută, parcă, împreună cu soţul ei), apoi de vorbe despre prinderea „dropiei" – întreprindere grea, căci „nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu de sărit, stă la capăt de mirişte în soare. Şi în soare nu te poţi uita. Numai iarna pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

polei o poţi atinge, când are aripile îngreuiate şi nu poate zbura şi seamănă cu o găină. Greu şi atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, când e polei nu-i dropie, şi când e dropie nu cade polei". Cochetăria femeii, detaliile de culoare roşie ale îmbrăcămintii şi chiar meşteşugul cu care învăluie prin vorbe iscusite şi „legende" anticipează puterile vrăjitoreşti ale Victoriei. Căci, după plecarea lui Petre „la pogoanele din ceair", Miron află „de-aproape mirosul de pelin de sub pernă", iar dimineaţa se pomeneşte singur, într-o casă goală, surprinzând apoi detalii revelatoare în jur: un lemn, în sobă, pe care Petre, soţul Victoriei, ţinea socoteala cui îi venea rândul la furat făn, în care era înfipt un bob alb (element al ritualului de „cămaşă albă") îndreptat spre el (cum era îndreptat, câte un bob, în povestirea Victoriei, spre fiecare din peţitorii atraşi prin descântec), apoi rochia roşie pe pervaz, iar în curte o babă cu „părul veşted, nasul ascuţit şi gura pungă", cu cercei roşii în urechi. Episodul povestit de Miron în drum spre „dropie", urmat de o scurtă povestire legată de moartea timpurie a Victoriei, aduce destul de mult cu *Iubire magică* de V.Voiculescu.

În celelalte nuvele, fantasticul bănulescian se insinuează mai discret. Supravieţuirea sătenilor din *Mistreţii erau blânzi*, în condiţiile când apele Deltei se învolburează, după dezgheţ, peste măsură, încât orice porţiune de uscat cu excepţia şcolii şi a casei lui Vlase dispare sub diluviu, până chiar şi pădurile şi dunele de nisip unde încercase Condrat să-şi înmormânteze copilul, este aproape fantastică. La fel este şi comportamentul lui Condrat, care, un taciturn închis în sine pe aproape tot parcursul acţiunii, provoacă ilaritate şi, prin aceasta, în finalul nuvelei, îmblânzeşte mistreţii înspăimântaţi de potop care periclitau satul. Fantasticul discret din acest text constă în rezolvarea neaşteptată şi plină de ciudăţenie a unor situaţii-limită.

În *Vară şi viscol*, nuvelă construită metaforic, acţiunea se petrece într-un sat izolat din mijlocul câmpiei, complet rupt de lumea civilizată: fără şosea, „fără stâlpi de telefon". Aici „oamenii trăiesc după semne vechi, *Fântâna lui Cutare de când cu seceta din '880, Salcâmii paparudelor, Câmpul cocorilor, Drumul subţire, Călcâiul Muntelui*", *Plopii lui Tobol, Cotul lui Gaulea, Malul cu sănii*. Sau, cum îl caracterizează în secţiunea intitulată „Monolog în faţa fluviului" un localnic: „Sat singur, la stânga soare, la dreapta soare, în faţă crivăţ, în spate lupi, iar noaptea – lună – când este". Apropierea de natură merge până la identificare şi, totodată, natura oferă termeni de referinţă şi comparaţie pentru orice situaţie. Astfel, termenul „viscol" din titlu este mai degrabă o metaforă a războiului şi a nenorocului, aşa cum se poate citi retroactiv, prin prisma replicii din final a lui Grigore Nereja (personaj cu putere fizică ieşită din comun, în stare să ridice un car cu făn sau să mute un pod dintr-un loc într-altul, dar de altfel o victimă a durităţilor războiului).

Ritualul precreştin de priveghi prin care satul marchează presupusa trecere în nefiinţă a lui Nereja, ritual ce realizează printr-un joc de măşti o subtilă legătură cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lumea de dincolo, relevă o dată mai mult situarea în magie şi mit, fără ca acţiunea să se dezvolte, de data aceasta, în sensul producerii fantasticului.

Nuvela *Masa cu oglinzi*, care anticipează, prin misterul şi ciudăţenia oraşului de la marginea Câmpiei Dunării, romanul *Cartea de la Metropolis*, debutează cu drumul într-acolo al unui student localnic, al unui profesor de arhitectură şi al unui decorator, peste „edenul de o mie de kilometri", cum îi numeşte un ziarist preţios, dar, pe de altă parte, „obiectiv" având în vedere atmosfera mitică în care omul ţine, fireşte, de acelaşi *illo tempore* din celelalte aşezări ale nuvelelor: „pentru Adamul locurilor primăvara cu ape mari e o spaimă feroce, care vine adesea cu cataclismul zăpoarelor şi inundaţiilor" – notează acelaşi ziarist din care „citează" călătorii. De departe oraşul e un adevărat miraj amăgitor sub soarele implacabil al câmpiei, iar relatările studentului Caius despre acesta devin, parcă, şi mai fabuloase decât sunt. Masa din mijlocul oraşului, confecţionată din oglinzi aşezate în diferite direcţii, pare a prevesti un element insolit (este un element de falsă anticipaţie fantastică) dar nu rămâne decât la statutul de element „inefabil" în decorul locului, alăturându-se altor aspecte „inefabile" ale povestirii (cum ar fi stările cvasi-halucinatorii prin care trece naratorul secţiunii intitulate „Memorial de amiază"). La un moment dat însă, masa cu oglinzi îndeplineşte funcţia de prevestire fatidică pentru Silvestru, personaj aflat în oarecare dizarmonie cu lumea din jur.

Mirajul aşezării e creat de „văzduhul auriu al câmpiei" în care se scălda Constantin Pierdutul Întâiul, „regele nebun al câmpiei", cu înfăţişare de început (sau de sfârşit) de lume, geniu al celor mai complicate calcule matematice, personaj de-a dreptul fantastic (dacă n-ar fi avut un corespondent real). De această legendară „apă a celor fără viaţă" sunt atraşi cei doi vizitatori străini ai locurilor, care cred că e Dunărea, apoi chiar şi Caius, dezbrăcându-se să se „scalde" în „aerul străveziu şi colorat care tremura peste câmpul gol". Această nuvelă este, poate, prin universul încărcat de miraje şi mister, o nuvelă a fantasticului aparent, în care mitul şi iluzia se îmbină cu banalul şi cotidianul.

Fantasticul din nuvelele *Vieţi provizorii* şi *Casa cu ecouri târzii*, nelipsit de viziune mitică, rezultă, însă, mai ales din suprapunerea până la confuzie a dimensiunilor temporale, la care se adaugă, în cea dintâi, existenţa mai multor variante ale aceloraşi întâmplări ce aminteşte de estetica borgesiană a *Grădinii potecilor ce se bifurcă*. Personajul care confecţionase masa cu oglinzi din nuvela amintită, banal de altfel până şi prin onomastică (se numeşte Popescu), povesteşte, contrapunctat de ceasornicarul Schwartz, o serie de întâmplări în care el se mişcă nestingherit pe verticala istoriei, îndeplinind roluri-cheie în evenimente importante, când, în realitatea de toate zilele (dar nu se mai ştie, de la un moment dat, care e „realitatea" şi care ficţiunea/ficţiunile) era un om mai mult decât modest, cu şase fete de crescut. În relatările sale apar tot felul de personaje misterioase, între care doamna Corvin, o interesantă creatoare de costume dramatice, şi Cuna Bogumileanu, o actriţă la fel de interesantă, care ar fi dispărut de mult. Însă în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

finalul nuvelei Popescu e fascinat de dansul unei femei în verde (doamna Corvin, după semnalmente), în timp ce se aude „clopotul lui Polidor" – laitmotiv simbolic în nuvelă – şi are viziunea unor coloane imense cu cifre de înmulţit ale lui Constantin Pierdutul Întâiul.

În *Casa cu ecouri târzii* are loc o ciudată aventură temporală: Cuna Bogumileanu, în a cărei casă timpul fusese abolit (în loc de calendar şi ceasuri avea un sistem uriaş cu discuri albe ce arăta mişcările „conjuncturale" ale planetelor), îl invită pe un tânăr, confundat de ea cu unchiul lui, să-i facă o vizită; tânărul nu poate da curs invitaţiei decât exact peste un an. Şi în această povestire ne aflăm pe teritoriul fantasticului aparent, deoarece, deşi ne-am fi aşteptat ca „anularea" timpului cotidian să semnifice o intimitate cu (şi deci o „dispariţie" în) timpul cosmic, nuvela se încheie aparent banal, deşi – subliniez – fără a anihila posibilitatea unor interpretări secunde: tânărul află că, exact în ziua când fusese invitat, bătrâna coborâse „puţin" în stradă (conform biletului pe care i-l păstrase lacheul) şi de atunci nu se mai întorsese.

Singurul roman al lui Ştefan Bănulescu (primul dintr-o tetralogie de mult proiectată) este, ca şi nuvelele, fantastic prin prezenţa prodigioasă a elementului fabulatoriu, a invenţiei, iar fantasticul este de aceeaşi factură, graţie indeterminării spaţio-temporale, impresiei că evenimentele au loc într-un timp primordial.

Acţiunea se desfăşoară într-un timp nedefinit, iar în geografia universului fictiv, Metopolisul, oraş în care elementele de civilizaţie coexistă în modul cel mai ciudat cu aspecte caracterizate prin arhaitatea sau indeterminarea temporală, este un fel de *axis mundi* unde locuitorii trăiesc o permanentă nostalgie a începuturilor, aproape toţi împărtăşind, până şi negustorii (vezi cazul lui Aram Telguran), o concepţie mitopoetică despre lume. Însă timpul mitic şi-a pus amprenta în chip mai hotărâtor asupra Dicomesiei, ţinut învecinat unde au loc ritualuri păgâne străvechi.

Cu excepţia nuvelei *Dropia*, unde insolitul apare în ipostaza unui fantastic evident, fantasticul în proza lui Ştefan Bănulescu, discret insinuat, este generat de menţinerea unei atmosfere de mister, incertitudine sau vrajă mitico-magică. Stilul concis şi concret şi, totodată, prezenţa unor metafore-simboluri (ex. dropia), a unor ritualuri mitico-magice, a mitului, în genere, jocul cu expectativele de real sau fictiv ale cititorului fac din acesta un fantastic modern discret şi noncanonic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L'ÉSOTÉRISME ET LA NOUVELLE PERSPECTIVE SUR LA LITTÉRATURE LA MYTHANALYSE DE IOAN P. COULIANO

Ileana Mihăilă

L'intérêt manifeste dont notre temps fait la preuve pour cette direction de la pensée qui fut longtemps mise à l'écart par la tradition rationaliste a, dans un certain sens, la valeur de récupérer une des possibilités d'interpréter le monde que l'homme avait conçu depuis longtemps et dont les sciences exactes n'ont jamis réussi à ravir totalement la force de fascination. Une investigation rigoureuse de toute une longue tradition qui sut revêtir, à travers les âges, des formes aussi diverses que les époques et les contrées où elles naquirent, est en train de passionner actuellement maints spécialistes. Les résultats n'ont pas tarder à intéresser vivement la théorie de la littérature et, disons-le tout de suite, la pratique de l'écriture en même temps. Parfois même ces deux directions apparemment opposées – analyse à travers un discours théorique et synthèse à l'intérieur de l'acte créateur – furent essayées conjointement par des chercheurs de premier ordre. Au-delà de quelques considérations préliminaires, une présentation plus détaillée d'un de ces cas justifiera mieux peut-être l'intérêt que ce type d'approche peut générer.

Parmi les tentatives d'interpréter le texte littéraire en dehors des frontières de l'analyse structuraliste que les débuts des années '80 virent naître, il faut considérer qu'une des plus riches en perspectives, et qui ne manquait aucunement, de surcroît, d'une certaine tradition remarquable, a été – elle l'est encore, à notre avis –, celle qui fut nommée, à un certain moment, la *mythanalyse*. L'auteur du terme fut le philologue roumain Ioan Petru Couliano[1], remarquable historien de la

[1] Né à Jassy, le 5 janvier 1950. Licencié ès lettres de l'Université de Bucarest, en 1972, il quitte le pays. Docteur ès lettres de l'Université de Milan (1975) et de la Sorbonne (1980; doctorat d'État, 1987). Professeur de langue roumaine à l'Université de Groningue (1976-1986), d'histoire des religions à Milan (1973-1975), ensuite à Divinity School de Chicago (1986-1991). Élève et disciple de Mircea Éliade. Un des meilleurs spécialistes contemporains en gnoses, histoire du christianisme, la pensée de la Renaisance, l'islamisme, les hérésies, l'histoire de la magie. Assasiné mystérieusement le 21 mai 1991, à Chicago. Parmi ses ouvrages, il convient de citer *M. Éliade*, Assisi, Cittadela Editrice, 1978, *Iter in silvis*, Medina, EDAS, 1981, *Religione e accrescimiento del potere*, Torino, Marietti, 1981, *Psychanodia*, Leiden, Brill, 1983, *Expériences de l'extase*, Paris, Payot, 1984.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 87 – 94, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

culture et écrivain à ses heures perdues[2]. Pour lui, la mythanalyse est «une démarche pratique qui consiste à déceler les mythes latents du texte littéraire et à leur poser des questions pour établir quelques possibilités parmi la multiplicité de celles qui sont inscrites dans leur rayonnement sémantique [...]. Sa théorie est simple : elle affirme que la littérature contient un matériau mythique latent, qu'il revient au chercheur de ramener à la surface»[3]. De son propre aveu, ce furent les recherches de son «maître à penser», Mircea Eliade, qui l'incitèrent à une telle démarche. Il cite même, à ce propos, l'article *L'Île d'Euthanasius*[4]. Il aurait pu également signaler une autre belle étude du même auteur, *Commentaires autour de la Légende du Maître Manole*[5], qui date de la même époque et où cette méthode est appliquée dans une perspective comparative sur tout le corpus des variantes de cette légende (roumaine, serbe, bulgare, grecque).

Cette direction de la recherche littéraire, toujours déterminée par le prestige dont Mircea Eliade n'a jamais cessé de jouir dans la culture roumaine, même à l'époque où ses écrits paraissaient avec grande difficulté en Roumanie et étaient lus, pour la plupart, par ses compatriotes, grâce à leur traduction dans les principales langues européennes (quant à Couliano lui-même, transfuge, son nom ne pouvait même pas être cité et ses recherches furent presqu'inconnues en Roumanie pendant les années '80), elle se reflète dans des recherches que j'ai entreprises moi-même en 1984. Au début d'un article consacré à l'un des meilleurs romans de Cinguiz Aïtmatov, *Buranii Polustanok (I bolshe veka dlitsia deni)*, où je décelais la refonte des mythes archaïques dans la trame du texte littéraire et leur

Éros et magie à la Renaissance. 1484, Paris, Flammarion, 1984. *Gnosticismo e pensiero moderno*. Roma, l'Erma di Bretschneider, 1985, *Les Gnoses dualistes de l'Occident*, Paris, Plon, 1990. Eliade, Culianu, *Dictionnaire des religions*, Paris, Plon, 1990, *Out-of this-World*, Boston, Shambhala, 1991. Ed. ital. Milano, A. Mondadori, 1991, *The tree of Gnosis*, San Francisco, Harper & Row, 1992. Ses ouvrages ont connu des traductions dans les principales langues européennes.

[2] À part les récits de jeunesse, partiellement publiés dans les années '60 – '70 dans la presse littéraire roumaine, il publia en volume *La collezzione di smeraldi*, récits, Milan, Jaca Book, 1989 (éd. roum. sous le titre de *Pergamentul diafan*, Bucarest, Ed. Nemira, 1992) et *Hesperus*, roman, Bucarest, Ed. Univers, 1992, rédigé vers 1981–1982. Quelques mois avant sa mort, il publia encore quelques récits, en italien ou anglais (*The Secret Sequence*, en *Leggere* (en trad. ital.) févr., 1990, Milan, pp. 26 – 29, *The Last Repentance of Horemheb*, en Erato\Harvard Book Review, 1990, pp. 6–7, *La biblioteca del potere. Il Collegio Invisibile*, en *Achab*, II, 2, févr. 1991, Rome, pp. 32–33, *On the Language of Creation*, en *The Exquisite Corpse*, t. 9, n. 1– 4, jan.– apr., New York, 1991. Une traduction roumaine est parue en volume en 1996.

[3] *Les fantasmes de la liberté chez Mihai Eminescu. Le paysage du centre du monde dans la nouvelle* ***Cezara*** *(1876)*, pp. 114–115, dans I. P. Culianu (coord.), *Libra. Études roumaines offertes à Willem Noomen à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Groningue, Presses de l'Université, 1983.

[4] Paru en roumain en 1943 et traduit en français par Couliano lui-même, pour ce même volume, avec l'accord de l'auteur, pp. 1–12.

[5] Les deux études ont été récemment republiées dans Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, anthologie établie par Gabriel Liiceanu et Andrei Pleşu, Bucarest, Ed. Univers, 1991, pp. 152–167 et 388–482.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

signification profonde, j'écrivais : «L'étude du phénomène littéraire relève actuellement l'intérêt tout spécial soulevé par la récupération des valeurs originaires grâce à l'étude des mythes et des traditions. [...] Elle est particulièrement féconde dans le domaine de la littérature, ce champ largement ouvert à la rencontre entre le créateur, le récepteur et le réel transformé en texte littéraire.[...] Décoder ce réel par l'intermédiaire du système des mythes répond, au fond, à la nécessité de trouver une «clé» qui puisse transformer l'univers dans un „langage intelligible"»[6].

L'idée était également présente chez Couliano : «Ce matériau [„les mythes latents dans le texte littéraire"] représente les „faits". La théorie ne s'arrête pas là. Elle continue par affirmer que, puisque les „faits" existent, il est nécessaire qu'ils **signifient** quelque chose»[7]. Or, cette démarche proposée ici par Couliano est dans une parfaite concordance avec celle qu'un des meilleurs spécialistes actuels de l'histoire de l'ésotérisme, Pierre A. Riffard, met en relief. En s'arrêtant, au début de son *Introduction*, sur la spécificité de la voie ésotérique, il écrit: «Quand bien même la nature n'aurait aucun sens, l'homme se pose constamment la question du sens – ce qui est révélateur. La question du sens n'aurait-elle, elle aussi, aucun sens? [...] Le monde interpelle, on le sent, même si l'on ne sait pas s'il parle, ni de quoi ni à qui. [...] On ne peux pas ne pas chercher des relations entre des faits „objectivement" indépendants. [...] L'homme se met à l'affût de significations à l'intérieur des signes comme un chasseur tendu écoute si le bruit vient de son imagination ou signale le tigre». La conclusion apparaît évidente: «L'ésotérisme, c'est ceci: aller jusqu'au bout de sa pensée pour se retrouver au cœur de sa pensée et, à nouveau, s'élancer de ce petit centre vers les extrémités, car ce centre contient l'ensemble. [...] L'ésotérisme, c'est ceci: se demander si les êtres ont chacun et ensemble un sens»[8].

Ce sens perdu ou caché reste l'objet de la quête la plus tenace entreprise conjointement par les théoriciens et les rêveurs, et parfois en essayant les uns les méthodes des autres. Il y a longtemps, Carl Gustav Jung avait formulé sa célèbre analogie entre l'enchaînement des rêves et le processus alchimique[9]. Bien avant lui, Freud lui-même avait récupéré dans les mythes, les œuvres littéraires et les rêves, les signes (interprétés à sa manière) d'une réalité profonde. La critique faite depuis quelque temps déjà à l'école archétypique (à l'intérieur de laquelle l'on a tendance de ranger Mircea Eliade) souligne néanmoins que l'interprétation des archétypes n'a pas commencé par leurs investigations : «à les en croire – exclame

[6] *Actualizarea referenţialităţii mitice în opera lui Cinghiz Aitmatov*. dans *Romanoslavica*, XXIII. Bucarest, T.U.B., 1985, p. 187.

[7] *Les fantasmes...*, p. 115

[8] *L'Ésotérisme. Qu'est-ce que l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Éd. R. Laffont, Paris, 1990, pp. 2; 4.

[9] C. G. Jung, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1953. *Psychologie et alchimie*, Buchet/Chastel, Paris, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pierre A. Riffard – ils ont déchiffré l'enigme, comme si les alchimistes étaient ignorants de leurs symboles. [...] Le paradoxe des archétypistes tient en ceci : ils se croient plus malins que les ésotéristes et prétendent quant à eux trouver la vraie signification, qui serait inconsciente sans leur intervention!»[10]

Loin de réitérer une démarche dans cette direction, Ioan P. Couliano trouva, quant à lui, une voie distincte. Elle provient d'une étude méthodique tout d'abord – ou, du moins, simultanément – du domaine mis en question: non seulement l'histoire des religions, mais aussi d'autres zones d'intérêt, depuis longtemps reconnues comme privilégiées par tous ceux qui se sont arrêtés sur la pensée ésotérique. Il y trouva, à son tour, quelques centres de rayonnement qu'il illustra par ses recherches – le renouveau de l'intérêt pour l'hermétisme et la magie pendant la Renaissance, les formes de l'*Art de la Mémoire* de Giordano Bruno et de l'*Ars Magna* llullienne (qu'il poursuivit aussi, en bon disciple, sous les formes **contemporaines** de l'analyse combinatoire appliquée à l'étude des options culturelles), gnoses dualistes, Kabbale et mystique islamique, pour ne mentionner que quelque-uns. Si la mort n'avait pas interrompu, à 41 ans, tous ses efforts, il aurait achevé des synthèses dont il ne nous reste que les projets, parmi lesquels une encyclopédie de la magie et une histoire générale de la pensée humaine, dont le premier volume, qu'il allait dû finir avant la fin de l'année, aurait présenté la religion en tant que système et décrire les rapports qui s'établissent entre celle-ci, la philosophie et la science, à l'intérieur de ce qu'il nommait: «l'unité de tout ce qui est **mental**». Ce choix n'avait rien d'arbitraire. Il est à croire que Couliano l'envisageât plutôt comme un système de cercles concentriques, dont le centre générateur fut établi – comme il se plut à le répéter maintes fois – pendant ses lointaines études roumaines, desquelles il conserva, également, un intérêt constant pour la littérature, vue à la fois avec des yeux de théoricien et d'écrivain.

Revenons à la mythanalyse. Dans l'article déjà cité, Couliano précise encore: «l'expériment consiste à dé-couvrir les mythes latents du texte littéraire. Cela veut dire non pas que les mythes sont „inventés" par l'expérimentateur, mais qu'ils sont là, dans le texte, et qu'ils n'attendent qu'à être dé-couverts. Plus précisément, l'expériment propose une lecture du texte littéraire en tant que mythe»[11]. Or, comme il est établi depuis longtemps, le mythe suggère l'actualisation par la connaissance d'un acte primordial, d'un fait essentiel – autrement dit, il est censé créer les conditions d'une révélation pour le sujet épistémique, hors de la sphère du dérisoire. De même, la mythanalyse est à la recherche d'un message occulté, sinon occulte, dans le texte littéraire. Une rencontre entre les recherches sur la tradition ésotérique et un telle démarche n'aura donc rien de fortuit, puisque toutes les deux se proposent, à l'extrême, de découvrir «la parole perdue», porteuse au

[10] *Op. cit.*, pp. 22 ; 59.
[11] *Op.cit.*, p. 124.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plus haut degré de sens. Elle se cache derrière une multitude de formes. Prenons-en une, pour une démonstration plus succincte et en plus étroit rapport avec la littérature.

Puisque, de l'avis de Couliano lui-même, «la répétition installe de par elle-même un climat interprétatif» et que «le but de cette démarche est d'établir un système de récurrences dont la régularité rend presque impérieuse l'insertion d'hypothèses provisoires de travail»[12], qu'il nous soit permis de refaire un trajet mental qui se poursuit pendant plus de vingt ans dans les écrits de Ioan P.Couliano.

Une des formes que le secret du message pourrait revêtir a été, pour les représentants d'une tradition multiséculaire, sinon millénaire, la **langue** même dans laquelle ce message aurait été proféré. Autrement dit, la langue de Dieu, la langue du premier homme – la langue adamique. Ce problème apparaît mentionné depuis l'Antiquité, mais il passionna les philosophes surtout à partir de la diffusion de la Bible, compte tenu de la valeur spéciale de la **parole** dans l'acte de la création, selon la Genèse et l'Évangile selon saint Jean. Une longue série, dont fait partie Pic de la Mirandole, identifièrent normalement cette langue avec la langue hébraïque et lui attribuèrent une force magique; le message lui-même serait retrouvable par le processus de la combinaison des lettres de la Torah, selon la Kabbale. Pour d'autres, cette langue fut perdue après l'épisode de la Tour Babel, il faudrait la retrouver. Ramón Llull, philosophe catalan du XIII[e] siècle, inventa un système de cercles concentriques mobiles pour faciliter l'art combinatoire, qui pouvait servir autant pour les lettres (recherche d'une langue originaire) que des idées (recherche du message). Le message, **summa sapientia** , offrirait une force mentale surhumaine à son possesseur. Il est intéressant de suivre en détail la progression de cette démarche dans un ouvrage récent d'Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*[13], qui reprend, partiellement et dans une perspective scientifique, l'immense matériel dont il avait construit quelques ans auparavant *Le Pendule de Foucault,* dont la lecture même reste incomplète sans une initiation préliminaire minimale dans l'histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes. Il est évident que, si le premier expose – avec les moyens de l'analyse la plus scrupuleuse – les problèmes de la langue parfaite ou originaire, le roman, quant à lui, a pour but de préciser également plusieurs aspects concernant le **message** – et la manière de le décripter. Le cadre a beau être fictionnel, les données appartiennent à la culture et à l'histoire, il ne saurait s'inscrire dans le domaine de l'imaginaire en tant qu'irréel, tout au plus il est à concevoir comme une virtualité, une possibilité qui serait capable d'interférer avec le monde présent. D'ailleurs, tel est le sujet du roman: comment, et jusqu'à quel point – hallucinant, d'ailleurs –, une interprétation, soit-elle correcte, soit-elle

[12] *Ibid.*, p.125.

[13] *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1993.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fausse, est capable de s'insérer dans la réalité et la modifier. Pas n'importe quelle interprétation, bien sûr : le degré de force vitale du message est donné par son contenu, et là, il y a des thèmes privilégiés. Ce n'est pas par hasard qu'Umberto Eco avait choisi ce problème, il l'avait fait en vertu de l'intérêt que, vraisemblablement, il est capable d'éveiller. Le texte (littéraire) devient, ainsi, en même temps, une réflection sur la condition du texte (message). Mais sont-ils vraiment si différents l'un de l'autre? À l'extrême, comme ils l'ont déjà fait à maintes reprises, ils risquent de se confondre.

Le problème passionnait Ioan P. Couliano. Le thème lui était familier. Il avait dédié un livre à l'Art de la Mémoire de Giordano Bruno[14], il pensait continuer ses recherches dans ce domaine, comme le prouve un de ses projets (dont il avait déjà rédigé une esquisse), qui aurait dû s'appeller *Souvenirs de l'avenir: l'art combinatoire de Raymundus Lullus et son utilisation mystique*[15]. Il était d'ailleurs en étroite relation avec Umberto Eco, qui l'avait invité à présenter le roman *Le Pendule de Foucault*, lors de sa parution aux États-Unis, le 5 novembre 1989. Il écrivit, en octobre 1990, à ce propos, un article qu'il publia dans une revue de l'émigration roumaine, à New York : *Umberto Eco et la bibliothèque d'Alexandrie*[16], où il analysait églement le problème du danger représenté par l'interprétation abusive: quoique fausse, elle risque de provoquer des modifications dans le monde réel, comme si elle était vraie, comme si les faits présentés par elle appartenaient à la réalité.

À partir de cette lecture du roman d'Umberto Eco, dans ce même texte, Couliano proposait en raccourci une possible fantaisie borgesienne autour d'un collège de huit bibliothécaires, dépositaires de la vraie Bibliothèque d'Alexandrie, qui constituent, par leur savoir, le pôle occulte du pouvoir qui dirige le monde. C'était une des possibles variantes du **message secret.** Le motif se retrouve, sous la forme d'un de ses derniers textes, le récit *La Bibliothèque du pouvoir. Le Collège Invisible*[17], où il insiste sur la capacité des «Huit Bibliothécaires» de «manipuler, de créer des diversions, de fausses apparences». Ces marques du pouvoir avaient déjà été utilisées par Couliano dans ses ouvrages de fiction, notamment dans le roman de science-fiction *Hesperus* et dans le conte *Le Rouleau*

[14] *Éros et magie à la Renaissance. 1484.*

[15] Les projets de Ioan P. Couliano ont été présentés en détail par H.-R. Patapievici dans l'article *Ultimul Culianu*, paru dans le suppl. cult. L.A.& I du journal *Cotidianul*, n°. 27 (161), 18 juillet 1994, Bucarest, pp. 4, 5; 7, d'après les manuscrits.

[16] L'article fut republié en Roumanie dans la revue *Contrapunct*, n°. 26, p. 5, n°. 27, p. 11, 1992.

[17] Voir la note 2. Ce qui est bizarre, c'est que, dans cet article, Couliano parle, à ce propos, d'une présentation du livre d'Eco, envoyée «à une revue italienne, qui a cessé de paraître». Le récit est publié, l'année suivante, en Italie, le contenu correspond, jusqu'à un certain point, avec le résumé fait par Couliano dans l'article, mais toute allusion au roman d'Eco est absente du récit. Il aurait écrit un troisième texte à ce sujet, actuellement perdu?

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

diaphane[18], où il les relie conjointement au Grand Art et à la force des rêves. Une autre fiction de la même époque (*L'Ordre Secret*) nous propose une autre variante du message divin: il serait recomposable dans une succession, inconnue, des textes existants, dont ce récit lui-même, tout inutile qu'il fût, fit partie. Le motif du message secret, inconnu même pour son dépositaire, avait déjà fait l'objet d'un autre texte de Couliano, dans les années '80, *Le Coureur tibétain*[19].

Le motif de la **langue secrète** est, à son tour, étudié par les moyens spécifiques de la création littéraire. (Tout comme Umberto Eco, tout comme Mircea Éliade, Ioan P. Couliano avait trouvé dans sa littérature une voie complémentaire par rapport à ses recherches, par le recyclage de sa base de données, des résultats de ses investigations qui l'intriguait, surtout lorsqu'il s'agissait des sujets délicats, en train d'être éclaircis, et où l'apport de l'intuition, de la fantaisie même, ne pouvait être que salutaire). Telle est la situation d'une de ses dernières proses, *Autour de la langue de la Création,* où apparaît une cassette miraculeuse, due aux recherches sur la langue divine au XVIII[e] siècle en France, qui est censée la reproduire. Tout comme dans les deux autres textes de la même époque (*L'ordre secret* et *La Bibliothèque...),* le narrateur (qu'on a tendance, par des moyens stylistiques très efficaces, à confondre avec l'auteur) est présent dans la trame du récit. Il retrouve la cassette et constate qu'elle n'émet aucun son. Il arrive à comprendre qu'il **écoute** la langue divine (dont il aperçoit l'action à travers les «petits dons miraculeux» qu'il commence à posséder), mais qu'il ne saurait **l'entendre.** Le thème n'était pas traité pour la première fois par des moyens fictionnels chez Couliano. Il avait ésquissé le motif, mais placé dans le contexte plus exotique de la mystique arabe, dans *Le Maître du Son*[20], et en soulignant surtout les vertus créatrices des combinaisons secrètes des sons inaudibles.

Tout comme bien des thèmes de recherche auxquels il dédia, passionnément, sa vie, au point de convertir, par l'intensité du travail, la courte durée qui lui fut accordée dans une œuvre surprenante par les dimensions et la richesse d'informations, le motif de la langue divine se retrouve, à son tour, dans sa jeunesse d'étudiant à la Faculté de Lettres de l'Université de Bucarest. Une courte prose, intitulée *Midas*, parue dans la revue *Universitas* n[os]. 1–2 (7–8), en oct.-nov 1969[21], nous fait assister au concours entre Apollon et Pan, avec une étonnante maîtrise des moyens d'expression pour l'adolescent de 19 ans.

Or, là, Midas, digne représentant de la race humaine, s'avère incapable non pas de comprendre ou d'apprécier l'art d'Apollon, comme le veut la tradition, mais

[18] Il est intégré (et donne le titre) au roman-puzzle *Pergamentul diafan* (v. note 2).

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

[21] À la page 9. Je dois ce précieux exemplaire, tout comme bien d'autres renseignements, textes inédits ou introuvables, dont je me suis servie pour esquisser ce brève aperçu, à l'extrême amabilité de sa sœur, Mme Tereza Culianu-Petrescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de l'**entendre**: «les oreilles de Midas perçurent le silence comme un poids immense». Ce silence, inhumain, lui est étranger, et il s'en détache, par son jugement en faveur de Pan. Nous retrouvons facilement les similitudes avec le dernier récit de Couliano: là, le narrateur non seulement n'entend rien, mais, quoique conscient qu'il est en présence de l'harmonie divine (mais le Midas du jeune Couliano ne l'ignorait non plus), décide de se débarasser de la cassette, mieux encore, de l'éliminer à jamais du monde. À 22 ans de distance, Ioan P.Couliano, après toute une vie dédiée au savoir, ne trouve toujours pas de place à la langue de Dieu dans la vie des hommes. Elle n'est envisageable ici-bas qu'à travers le rouleau diaphane du texte littéraire. Après tout, il est peut-être bien normal qu'elle s'y retrouve.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DE LA TEORIA LA PRACTICA TEXTUALISTĂ: PROZA LUI GHEORGHE CRĂCIUN

Monica Spiridon

„În proză poți să faci și poezie și jurnal și eseistică și teatru. Poți să ții cont de realitate sau să o schimbi cu lumea cărților, poți să minți sau să spui adevărul, poți să te joci sau să fii serios, poți să construiești după plac propoziții, fraze, capitole, romane sau texte scurte, ce ți se potrivește. În proză ești aproape de tine tot timpul, și asta fără să pierzi din vedere lumea din jur". Iată un crez pe care scriitorul Gheorghe Crăciun – unul dintre cei mai simptomatici autori optzeciști – pare să-l fi ilustrat întrutotul.

Intrat în scena literară în decada a noua, prozatorul a absolvit Facultatea de Filologie a Universității din București, cu o lucrare de licență tratând un subiect extrem de riguros și de specializat: *Teoria cazurilor a lui John Fillmore.* Spiritul de echipă – boală de care, după cum declară singur, scriitorul nu s-a vindecat niciodată – își face simțite simptomele începând de acum:

„Până în 1973, la terminarea facultății – își amintește autorul – am făcut parte dintr-un grup de tineri care redactau revista de perete-afiș **Noii.** Acești tineri se numeau Mircea Nedelciu, Gheorghe Iova, Constantin Stan, Ioan Flora, Gheorghe Ene, Ion Lăcustă. Grupul acesta nu mai există astăzi, dar spiritul său s-a impus, și asta poate în prelungirea căutărilor Școlii de la Târgoviște, căreia cărțile noastre i-au fost afiliate, nu de puține ori".

Alături de Mircea Nedelciu, și de Gheorghe Iova, prozatorul brașovean este un *raisonneur* al grupului, un teoretician al textualismului și un releu activ de lansare pe piață a monedei conceptuale „desantiste". Ispitele prozei scurte îl ocolesc, scriitorul dând până acum trei romane, ce nu par a fi cunoscut preliminarii și tatonări stilistice.

Privit în perspectivă, primul dintre ele este cel mai așezat și mai echilibrat, ca și când scriitorul și-ar fi descoperit de la început formula, fără chinuri parturiente. Intitulat *Variațiuni pe o temă în contra-lumină,* romanul de debut, *Acte originale, copii legalizate* (Editura Cartea Românească, 1982) concentrează formula optzecistă în liniile ei esențiale. Dar o brevetează nu atât prin iterație, cât mai ales prin gravitate și prin aerul de maturitate liniștită, atât de contrastant cu impacienta juvenilă și cu ostentația febrilă din prozele comilitonilor săi.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 95 – 100, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dincolo de deosebiri, care nu sunt puține, primele două romane se arată vizibil legate prin prezența unui protagonist unic (profesionist al scrisului: prozatorul Vlad Ștefan). Literatura lui Gheorghe Crăciun se scrie (și în același timp se citește) chiar sub ochii noștri, din perspectiva acestuia. O serie de detalii recurente dezvăluie între Vlad Ștefan și prozatorul brașovean o relație mediată de clauzele unui **contract autobiografic**.

Mai așezat, cum spuneam, primul roman elimină din spațiul său virtual orice distanță sau fisură unde s-ar fi putut manifesta reflexia (auto)parodică. Dintre toți optzeciștii, Gheorghe Crăciun își revelează cel mai limpede înrudirea cu scrisul – la fel de transparent, de solemn și de calm – al lui Radu Petrescu. În rest, obsesia și tema principală a romanului nu e diferită de fixațiile care dau timbrul comun al prozelor lui Ioan Groșan, Bedros Horasangian, Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu ș.a.: ecuațiile în care se plasează scrisul și viața, scrisul și insul, scrisul și scrisul.

Sub lupa scriitorului fictiv al romancierului nu intră doar **Scrisul,** ci și **Viața** – denunțată pentru stereotipie, schematism, manierism, formalism – cam tot atâtea păcate tradiționale ale scrisului: „Aici e măreția noastră – explică personajul lui Gheorghe Crăciun. Trăind în schema vieții, suntem trăiți de scheme, deși le refuzăm, le contestăm și credem că noi nu."

Compasul Personajului-autor măsoară neliniștit distanțele dintre scris și trăire, dintre schemă și eveniment, torturat de angoasa că limbajul însuși s-ar putea osifica deodată, devenind o schemă – una printre altele – deversându-se în vastul estuar de clișee rebutate ale existenței.

Întâmplări – cum le numește cel ce scrie – nu se prea petrec în roman. Din situații banale, din momente terne și decolorate se înfiripează, cu opintiri și pauze de respirație, destinul celui care scrie: numitul Vlad Ștefan, și al familiei sale (soția sa, Luiza, fiica sa, Tea). Radiografia existenței lor mărunte e descompusă în atitudini și în gesturi mecanice, de insectă așezată cu forța, de vie, sub lentila unui microscop. Sustrăgându-se ritmului de metronom al scrisului, o suită de scene, de peisaje (mai ales rurale), de fragmente de dialog trădează în Gheorghe Crăciun un cunoscător subțire al lumii (nu doar) ardelenești și un prozator *înnăscut* care se silește cât poate să pară *făcut.*

Cel de-al doilea roman, *Compunere cu paralele inegale* (Editura Cartea Românească, 1988) este o rescriere după *Dafnis și Cloe,* al grecului Longos. Asta cred că înseamnă evoluția autorului la paralele inegale: scrierea perspectivată, pe două fire epice paralele și nu raportul dintre viață și text, cum susține criticul ieșean Ioan Holban, în comentariul său din *Cronica.*

În loc să osifice cartea, dându-i un aer de pedanterie livrescă, rescrierea dă textului un ritm alert și, în mod doar aparent paradoxal, un iz de spontaneitate. Perspectiva metatextuală se lărgește mult. Pe infrastructura romanului lui Longos se așază, ca în virtutea unei atracții magnetice, citate, referiri la alți autori (Holban

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi mai ales Camil Petrescu), trimiteri la cartea anterioară a lui Gheorghe Crăciun şi la manufacturarea ei etc. În ramele livreşti intră, mulându-se perfect, destinele unor cupluri heteroclite. Nu doar Vlad Ştefan şi Luiza, ci şi altele (Laurian – Liana, apoi Laurian – Micaela, Theohar şi Dania) se supun traforului grecesc, fără a-şi pierde din naturaleţe. Tehnica parafrazei nu are un efect de dispersie ci, dimpotrivă, oferă un liant solid pentru istoriile paralele de dragoste care alcătuiesc romanul.

Departe de a ilustra, cum i se pare lui Mircea Mihăieş, o *limită* - o fundătură – a romanului textualist, cea de-a doua carte a lui Gheorghe Crăciun pare mai curând debarasată de intransigenţele textualiste consacrate. Ea practică o autoreflexie bine strunită şi cantitativ măsurată. Referirile rituale la actul scrierii şi la consecinţele lui sunt înlocuite, inspirat, de trimiteri la modelul Longos şi de inserţii-citat, reproduse cu caractere grafice distincte. Salturile autorului de la o paralelă la cealaltă, dau cărţii ritm şi antren, scoţând-o din calmul ticăit al celeilalte.

Frumoasa fără corp (Editura Cartea Românească, 1993) este, după toate aparenţele, al treilea panou al retablului epic, profitând sub toate aspectele de experienţa celorlalte două cărţi. Tot ce fusese înainte stridenţă, sincopă, discontinuitate, asperitate se netezeşte, se nivelează. Diferenţa se estompează, se topeşte în corporalitatea tenace şi totodată diafană a cuvintelor. Romancierul se află aici extrem de aproape de limita pe care singur şi-o fixează undeva: „Scrisul ca formă de rezistenţă la agresiunile unui trup ce suspectează lumea de irealitate şi, mai mult decât atât, o trăieşte aşa, ca pe o fragilă iluzie."

Alături de romanul *Frumoasa fără corp,* în perioada postdecembristă Gheorghe Crăciun a fost prezent editorial şi ca iniţiator al unei antologii controversate: *Competiţia continuă.. Generaţia 80 în texte teoretice* (Editura Vlasie, 1994). Ea a oferit comentatorilor un minunat prilej de a repune în discuţie genericul echivoc al **textualismului** şi, într-un plan general, programul teoretic al promoţiei.

La urma urmei, **Textul** este un concept – printre altele – care proiectează o perspectivă de anume tip asupra literaturii. Mai precis, el reprezintă o modalitate de a gândi literatura în realitatea ei lingvistică, deschisă spre dinamica proceselor creatoare de sens în cultură. Paradigma tare a noţiunii este, deci, de găsit în teoria lingvistică a textului, pe când complicaţiile ulterioare legate de ea îşi au rădăcina într-un context istoric precis. E vorba de anii 60-70 când conceptul lingvistic îşi debordează limitele, tinzând să devină un topos intelectual şi dobândind virtuţi emblematice. Speculaţia asupra literaturii ca **text** se integrează automat unui context ideatic aluvionar, alimentat de cei mai diverşi afluenţi. Printre ei, reflexia filosofică asupra semnului (în linia Nietzsche-Heidegger-Derrida); ipotezele psihanalizei privind eul în raporturile cu discursul (celuilalt); elemente de gândire economico-politică de sursă marxistă; filiera estetică interesată de creaţie ca *praxis* (sau, în termenii lui Aristotel, de *poieîn*); în fine, poeticile post-structuraliste,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

privind literatura ca pe o extindere şi o aplicare a anumitor proprietăţi ale limbajului. Mitologia intelectuală de confluenţă, gravitând în perioada postbelică în jurul teoriei textului, descalifică literatura ca **operă.** De ce ? Fiindcă ea fusese o feudă a sensului privat; pe când definirea literaturii ca text implică un adevărat amendament la instinctul proprietăţii, descentrând pe autor şi văzând în scriere o realitate integratoare, productivă, activă în raport cu tot ce-i este anterior.

În formula practicată în Franţa de grupul *Tel Quel* – Ricardou, Kristeva, Sollers, Blanchot, Hélène Cixous – teoria se concretizează într-un tip aparte de mistică a fabricării, preocupată de ipostazierea mecanismului generării infinite. Într-o circularitate tautologică sterilizantă, o astfel de literatură – ilustrând ca potenţială deviză Textul ca voinţă şi reprezentare – încetează să mai fie o *consecinţă,* spre a deveni o *premisă* a teoriei, pe care o întoarce împotriva propriilor postulate, dogmatizând-o. În condiţiile date, în conştiinţa critică actuală, terminologia, tot mai bogată, ce gravitează în jurul textului, se arată grevată de tensiunea între planuri de referinţă opuse. Aşa încât, în privinţa autorilor din decada a noua, e mai simplu să procedăm prin eliminare, arătând nu atât ce este textualist, cât... ce nu este.

Ce are în comun Gheorghe Crăciun cu, să zicem, Alexandru Vlad, Cristian Teodorescu, Ioan Groşan, Stelian Tănase, Mircea Nedelciu, Adriana Bittel, Viorel Marineasa – printre autorii promoţiei de reputaţie *textualistă*? În primul rând, rezistenţa la inerţia convenţiilor. Prin proiecţie inversă, proza tuturor alcătuieşte cu talent, cu fantezie, cu umor, un dicţionar sui generis al ideilor despre literatură *primite de-a gata.* Aşa zişii textualişti deconstruiesc, de fapt, realul, scriitura, funcţia reflexivă şi pe cea reprezentativă a ficţiunii – adică le re-afirmă, comentându-le din interior. Într-o dimensiune importantă a sa, proza lui Gheorghe Crăciun şi a comilitonilor săi este metarealistă. Ea se ocupă stăruitor de real şi, concomitent, de discursurile care îl comentează – în primul rând de ficţiunea reputat realistă şi de reţetele ei consacrate.

Alături de o temă a realului şi a realismului, o alta a literaturii se află în producţia promoţiei '80. Mijloace ingenioase sunt mobilizate în romanele lui Gheorghe Crăciun şi trimise să combată convenţia rememorării, a documentului intimist, iluzia autenticităţii ş.a.m.d.

Ce mai stârneşte zelul autoreflexiv al scriitorului reputat textualist? O virtualitate a literaturii, înregistrată de poetici drept *arbitrariu de expansiune.* Paul Valery, spre exemplu, visa o operă care să poată arăta – la fiecare cotitură a ei – orizontul variantelor multiple, dintre care autorul are libertatea de a alege urmarea unică ce va fi dată în text. Aceasta – lămureşte poeticianul francez – ar însemna să substituim iluziei unei determinări unice şi care imită realul, pe aceea a unui *posibil-în fiecare-clipă,* care ni se pare mai adevărat.

Spre acest *posibil-în-fiecare-clipă* se îndreaptă atenţia lui Gheorghe Crăciun – ca şi a celorlalţi, autori care resping cu bruscheţe valoarea de uz a scriiturii, substituindu-i una de lucru. Preocuparea pentru mecanismul scrierii – care îşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

devine şi transcendent şi obiect – nu degenerează în programatism facil şi nu atinge forme clinice, ca în literatura franceză a anilor '60–'70. Procesul producerii, fabricaţiunea, corporalitatea limbajului sunt variabile, alături de altele, într-o reţetă de creaţie, menită a problematiza deschis tot ce pare din obişnuinţă natural, tot ce se trece sub tăcere şi se camuflează în strategia curentă a ficţiunii.

Scriitor matur, cu o concepţie bine limpezită despre literatură, Gheorghe Crăciun este la prima vedere mai puţin comestibil decât autorii prozelor scurte, reportericeşti, lipsite de sofisticare şi adesea (cum se întâmplă la George Cuşnarencu, la Hanibal Stănciulescu sau la Ioan Groşan) îmbibate de un umor suculent, când nu de-a dreptul băşcălioase. Avem de-a face cu o literatură năzuroasă, care îşi triază cititorii.

„Substanţa scrisului – susţine prozatorul braşovean răspunzând unei anchete – este lipsită de valoare dacă nu s-a constituit în tine, într-o formă irepresibilă. Dacă scriitorul este un simptom social şi dacă eu sunt într-adevăr un scriitor, atunci cărţile mele au o adresă precisă". Pentru ca, în acelaşi interviu, într-un puseu de pesimism, tot el să conchidă: „Singurul meu cititor sunt eu însumi".

Cert este că scriitorul nu face concesii gustului comun şi nici reţetelor consumiste de ultimă oră. Poate doar în acest sens, literatura lui închide un drum, reprezintă un terminus şi nu un punct de pornire.

Gheorghe Crăciun aparţine unui grup de autori, strâns uniţi, sub presiunea conjuncturii, ca o falangă macedoneană, care încă de la primii paşi în scena literară au atras atenţia prin disimetria frapantă între tehnicismul aulic, ostentativ al scrisului lor şi reacţia, consecvent politică, a cenzurii faţă de o astfel de formulă literară. Cărţi ale unor belferi pur sânge, autori de un livresc intratabil ca Gheorghe Crăciun, Cristian Teodorescu, Ioan Groşan – adepţi ai formulei „...**stăm pe o carte**" – se bucurau, în decada trecută, în rândul cenzorilor, de faima de autori subversivi. Ceea ce se ştia de către ambele părţi beligerante (autorii şi, respectiv, puterea) era că jocurile se făceau pe terenul politicului, pe când tehnicismul poietic servea scopuri diversionist-instrumentale. Bătălia reală se purta pe deasupra literaturii. De unde şi excesul de programatism şi aerul demonstrativ al acestei formule de proză.

Fiind mai puţin transparente, în special nivelele *netematice* ale textului deveneau purtătoare ale unui mesaj subversiv, deplasând evaluarea critică a acestei literaturi într-un plan aulic şi formal. (Ceea ce n-a însemnat că cenzura s-a lăsat păcălită, reciclându-se cu o rapiditate şi cu o eficienţă demne de o cauză mare, în pas cu manevrele tehnice ale obiectului său).

Privită retrospectiv, decada căreia îi aparţine Gheorghe Crăciun e una de trecere, brevetând o tipică literatură *de prag*. Optzeciştii au asigurat continuitatea unei experienţe (cea modernistă) şi inerţia unui fel special de a se înţelege literatura, înzestrându-l cu noi semnificaţii contextuale. Şi, în acelaşi timp, din unghi estetic, au radicalizat reţeta în mod exploziv, aducând-o într-o situaţie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

liminară. După acest fel de a se înţelege şi a se practica literatura, poate să urmeze altceva sau nimic. Deocamdată, marea majoritate a membrilor promoţiei sunt în plin proces de tatonare, părând să se regrupeze şi să-şi reevalueze uneltele. După acest interludiu, tot ei – sau, cine ştie?, o altă promoţie, de început de mileniu – ar putea să redescopere izvoarele de energie, abandonate o vreme, ale fabulaţiei neîndiguite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRAGMENTE DE JURNAL

Alexandru Ciorănescu

18.VI.1946. Sosesc din drumul pe care l-am făcut pentru a întovărăşi pe Lyda şi copiii la Saint-Cast, pe coasta bretonă. Pentru a găsi astăzi de dimineaţă, la Legaţie, curierul de la Bucureşti, care aduce veşti din ce în ce mai bizare. Mai întâi, pe biroul meu o mână atentă a aşezat la vedere adresa prin care mi se comunică numirea de consul; nimic nou, căci o şi văzusem într-un Monitor. B. îmi scrie însă că din convorbirile cu Mişu ar fi aflat că e vorba să fiu numit secretar clasa I, „prim secretar", spune ea: nou avatar în căutarea unui echilibru din ce în ce mai puţin statornic. În acelaşi timp, ni se comunică pe cale oficială salariile, care sunt cam jumătate din ceea ce credeam noi, adică atât cât să fie net insuficient. Torossian va pleca imediat la Bucureşti, pentru a încerca un aranjament. Dar mai mult decât toate mă irită o frază din scrisoarea lui B. A avut cu Camil Baltazar o conversaţie asupra tinerilor scriitori, şi părerile ei i s-au părut lui Baltazar atât de interesante, încât imediat a scris un articol, în care o citează. Vezi dar, îmi spune B. *simplement*, că întrucât eu nu fac decât să reproduc ideile tale, aceste idei se răspândesc şi se propagă încă, după plecarea ta. Tocmai aceasta mă supără şi mă jigneşte, mai mult, aş putea spune, mă mâhneşte. Personal n-am reuşit niciodată să mă fac ascultat, să-mi impun un punct de vedere (vorbesc de ceea ce e esenţial), să exprim o părere care să facă autoritate; şi iată că vorbele mele pronunţate prin gura unei fete hrănite din spiritul meu, pentru simplul motiv că gura e a unei fete, au priză şi pasionează. Nu mi se pare a fi suferit de mult mai categorică înfrângere, şi a fi primit mai severă lecţie asupra ineficacităţii oricărui efort. Totul, aglomerat, mă indispune. Nu ies din casă toată după-amiaza, deşi aş fi fost tentat. Lucrez duşmăneşte, deci fără spor.

19.VI. Mare zarvă în vederea apropiatei plecări a lui Torossian. Pe mine, lucrurile mă privesc numai de departe. Dacă n-ar fi L., aş spune, în spectator dezinteresat. Sunt atât de obişnuit să-mi lipsească în fiecare clipă neesenţialul, să-mi spun că pot face şi mâine sau la anul cutare cumpărătură sau vizită sau demers, încât latura economică mi-ar fi egală, dacă n-ar fi curioasa situaţie a diplomatului de toţi invidiat, şi lipsit de ce e elementar. Vine Pierre Popescu, care-mi propune să cumpăr una din cărţile editate de Le Vai, cu 4000 exemplarul; şi eu nu am decât 600 de franci în buzunar. Nu e poate lumea aşa de bogată cum o crezi, încerc să-i

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 101 – 115, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sugerez: dar îmi răspunde cu o siguranță la care nu mai există replică: „*Pour qui aime le livre, l'argent ne fait jamais défaut*". Dacă ar ști! Dacă ar ști cu ce spaimă secretă ocolesc anticăriile, ca fecioarele bătrâne un loc rău famat: cum mi-am împuținat singura bucurie pe care mi-o rezervasem la Paris: cum jinduesc după etalajele de cărți rare, ca un copil în fața cofetăriei. Când eram student, acum zece ani, nu-mi venea atât de greu să le privesc de departe: îmi spuneam că va fi timp și pentru ele, mai târziu. Iată însă că timpul nu vine niciodată, pentru nimic.

Pierre Popescu, curioasă și aș zice vulgară figură de vizionar-afacerist, de iubitor de oameni, care nu-și uită propriul interes. Îmi zugrăvește, cu ochii închiși pe jumătate și pierduți într-o spumă de vise, planurile lui pentru realizarea unui centru agricol model, în care munca s-ar înfrăți între popoare, în care pacea pastorală ar fi realizată în mijlocul tractoarelor oferite de firmele interesate, și unde Franța și România și-ar da mâna pentru cel mai mare bine al umanității, pe deasupra pavilionului modest în care el însuși și-ar bea liniștit cafeaua satisfăcutelor bătrânețe. Acest Saint-Pierre al autocarelor cu tracțiune în spate (marca Sulitzer), acest falansterian al bugetelor Agriculturii și Comerțului, vine apoi să mă întrebe pentru ce evreii se vâră pretutindeni și izbutesc. Pentru că, poate, nu-și pierd decât tinerețea cu vise umanitare și cu idealuri care nu se ajung: pe când noi (care noi?), rămânem pretutindeni aceiași copii, desfășurând înaintea unor autorități imaginare, veșnic aceleași portofolii de vise și de proiecte, în așteptarea unor coșuri cu flori și cu decorații care nu ne sosesc.

Întâmplarea (adică fuga de Anghelescu, peste care am dat în restaurantul în care am voit să mănânc) mă face să trec pe rue Lafayette, în fața centrului comunist devastat de manifestațiile de ieri seară. Mulțime de curioși și de nepăsători. Într-un gang în care mă reține ploaia, o cumătră vorbește cu un comisionar. Îmi dau seama, din repertoriul restrâns și cu sens unic, pentru că în asemenea medii, simpliste până la refuz, orice filosofie socială e aberație, și făcută să prindă numai politica în care primează zece fraze-slogan.

20.VI. După o lungă convorbire la o terasă din place des Ternes, cu M., care e mult mai dezghețat decât îl considerasem, dar temperamental funcționar superior, – dîner la Elly. Curioasă situație, acest tête-à-tête cu o femeie tânără, cu care raporturile mele, totdeauna cordiale, n-au fost niciodată intime. Se plânge, între două spovedanii asupra diferitelor legături mai noi și mai vechi, că bărbații sunt totdeauna gata la atac, că nu se poate găsi niciodată într-înșii o dezinteresată prietenie. Dar nu știe că e mult prea greu s-o găsească, din cauza unor străvechi prejudecăți, care cer ca bărbatul rămas singur cu o femeie, să-i facă curte, sau dacă nu, să se simtă prost el însuși. De unde să știu care sunt intențiile (poate inocente; poate vag indiferente; poate oarecum binevoitoare) acestei invitații în doi? Dacă ar exista deplină convingere a atitudinii de adoptat, relațiile ar putea să se stabilească normal și firesc; niciodată nu m-aș gândi la asemenea „atacuri" față de Gigi, oricând față de M. Așa însă, nu mă pot conduce decât după inspirația personală,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care e în cazul de față-complet inapententă. Probabil și din cauza șocului pe care totuși mi-l pricinuiește această lipsă totală de prejudecăți, acest fel liber de a vorbi despre extracții dentare sau sosuri pentru artichaut. Totuși, mă simt atât de singur ieșind de la ea, că rămân o jumătate de oră pentru a pândi din dosul ferestrei în care mi-a apărut săptămâna trecută frumoasa fată goală (se poate, frumoasă și goală? frumoasă și fără mister?) de peste drum. Apare în cele din urmă, și ca în Loreley *sie kämmt ihr goldens Haar*. O mână bărbătească se pune din spate pe umărul ei și-o învăluiește, pe când ea se lasă atrasă, sustrasă aproape. Și râsul acela mic și porcesc pe care, la distanța care ne desparte, nici măcar nu l-am văzut, dar pe care-l ghicesc după inflexiunea corpului. Sau poate că toate acestea se petreceau numai în vis?

Citesc că Ionescu-Barbă a murit, și colecția lui de tablouri a fost în parte jefuită de „moștenitori". Nici nu se putea altfel. Am totuși conștiința că am făcut, din partea mea, mai mult decât puteam, ca să pun la adăpost această marfă disprețuită de toți și a cărei soartă o prevăzuse el atât de bine.

21.VI. Dejun la Turdeanu, unde discuții diferite cu privire la veleitățile mele universitare. Aflu că Eugen Ionescu a fost condamnat, pentru articolul din „Viața Românească", la 11 ani închisoare. Știe și el, căci a apărut în jurnale. E un lucru peste care noi ceilalți trecem repede (Bietul băiat. În fond e un băiat bun. Dar prea o luase razna). Dar cu incapacitatea de a mă apleca peste durerile altora, atât cât s-ar cuveni (pentru mine), îmi dau totuși seama de prăpastia și de enormitatea pe care o reprezintă însăși enunțarea unui asemenea fapt. De-a lungul cheiurilor, în modeste anchete, fără contact mai apropiat cu cartea.

22.VI. Ieri după amiază am fost la Leiva, ministrul spaniol al Agriculturii, pe care nu l-am găsit, și căruia i-am lăsat corespondența pentru Giral. În urmă, cum mai rămânea o oră până la concertul Mozart, am trecut-o la Musée de l'Homme, sinistru cimitir al spiritualității, colecție de schelete din toate epocile și regiunile, crudă voluptate a cerebelului. Nu mi se pare nimic mai nerușinat decât de a expune pe cineva în vitrină, în nuditatea aceea desăvârșită a scheletului: acesta e piticul XY, acesta e rahiticul Z. Nici un bordel nu merge cu goliciunea atât de departe, nu desface atât de cinic puținele coji ale umanității noastre. De aceea lecția e dezagreabilă și dură: ce mai rămâne suportabil din aspirațiile noastre, din dorința de a plana peste timpi, după neonesta contemplare a enormelor steatopigii boșimane și a mumiilor peruviene, a măștilor de dans pictate pe cranii și a fragmentelor de cranii de la Saint-Acheul? Cu o strângere de inimă am părăsit muzeul, pentru a mă linguși cu festoanele mozartiene; dar otrava e mai puternică, și sub trilurile privighetorii nu văd, pentru moment, decât industria perfecționată a cioplitorului de silex. Și totuși, a fi un sunet care plutește, a rămânea sub forma abia materială a unei modulări care te cuprinde întreg, e poate singurul mijloc de a conserva peste veac o fărâmă din ceea ce ar trebui să se numească suflet.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Seara, spectacol de amatori cu o piesă de atmosferă pretins românească, „La lumičre devant l'icône" de Claude Quinard.

23.VI. Am fost ieri la şedinţa grupării „Humanisme et Renaissance", la care mă invitase dra Droz. Abel Lefranc prezida, bătrânel simpatic (se apropie de 80 de ani). Nu-şi mai aduce aminte că am fost în corespondenţă, dar are teza mea pe biroul lui. Nu l-am crezut niciodată o mare inteligenţă sau personalitate, deşi e cu totul stimabil şi admirabil chiar, pentru tot ce a făcut în domeniul acestui secol, care ne pasionează pe toţi. Dar acum, în pragul unor ani care sunt inevitabil cei din urmă, pare a fi căpătat o aureolă, o grandoare aproape, pe care încerc s-o analizez. E conştiinţa nepăsătoare a capătului de drum la care a ajuns. E felul în care face necrologul lui Hauser, cu o politeţe mondenă, aşa cum curând se va face al lui, şi el ştie. E aerul satisfăcut de sine pe care-l au numai bătrânii, cu care mormăie în barbă, aprobator sau în dezacord cu conferenţiarul. Într-un cuvânt, impresia de absolut, de fără recurs pe care o dă acest om în luptă cu eternitatea care se apropie ca o noapte.

Bataillon. Vine la mine cel dintâi, şi după prezentările obişnuite mă întreabă dacă ştiu ce-a devenit acel Ciorănescu care a scris o viaţă a lui Amyot. Poate că totul e din pricina felului prea repede în care vorbesc, deşi mi se pare şi el deosebit de zăpăcit. Comunicare a lui Lebègue, care găseşte persistenţe ale teatrului medieval până în sec. XVII. În general, această atmosferă de întoarcere în familie, care redeschide vechea apetenţă spre studiu, atât de profund reprobată un timp, când speram că altul e orizontul creativităţii pentru mine.

24.VI. Ieri, duminică, dejun la Ursescu. Printre prezenţi dna R., actuala combatantă feministă, de o mărginire sectară care îngrozeşte chiar şi pe drept-credincioşi. Cum s-a certat cu prefectul ca să capete unele bunuri de ale criminalilor de război. Cum Malaxa e un om de treabă pentru că a pus la dispoziţia organizaţiei ei nu ştiu câte camioane, dar altfel e un şnapan. Moruzi, de la care aflu că Ralea a cerut agrementul pentru Washington. Noi proiecte. Din nou mă doresc scuturând papucii, căutând orizonturi şi siguranţe. Frământare tot timpul, până când îmi apare icoana bătrânilor rămaşi la Bucureşti, şi pe care nu i-aş mai vedea poate niciodată. Pentru ce toate aceste amintiri să aibă aerul de reproş? Timpul mi-e inutil, în dispoziţiile în care mă aflu. Caut mijloace pentru a-l cheltui. Contra voinţei mele intru la un cinematograf, care nu mă interesează, dar care mă amuză; şi pentru a mă pedepsi, intru apoi în altul.

25.VI. Pentru prima oară, de mulţi ani, am intrat ieri la Biblioteca Naţională. Nu cu un scop precis, afară poate de cercetarea începută asupra lui Greville Brooke, dar ca o reluare de contact, destul de mişcătoare de altfel. Nu mă simt încă întors acasă, pentru că am vaga conştiinţă că Parisul se depărtează de mine, de când ştiu că Ralea va merge la Washington, şi pentru că, oricum, nu cred că voi putea reveni prea des la bibliotecă. Dar bucuria de a revedea şi de a poseda dintr-o privire acel ocean de cărţi (*il naufragar m'è dolce in questo mare*), este atât de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

activă încât circul mai mult decât citesc sau consult. În urmă, cu Stoilov la Garches, în vizită la Vuia, pentru care Ciolan „fait l'article".

26.VI. Ieşind de la Legaţie, ca de obicei, caietul sub braţ, pentru a mă duce la bibliotecă, întâlnesc pe Moruzi şi Titu Mihăilescu, cu care mă hotărăsc să merg la restaurant mai întâi. Nu cu multă tragere de inimă, din motive de calcule aritmetice, care-mi arată că asemenea mese nu sunt făcute pentru mijloacele mele. Masa e totuşi plăcută, şi după aceea, cu sau fără voie, urcăm la Moruzi, care locuieşte la doi paşi, şi ne tolănim în faţa unui pahar de coniac. Soseşte eternul Anghelescu, care caută un os de ros, ca întotdeauna. Moruzi, băiat simpatic altfel, dar încuiat şi mefiant, temperament de administrator şi de zbir, care nu se lasă decât arareori umanizat. Mihăilescu, insignifiant, fără culoare; se pare că e vorba de el destul de des în cartea cea nouă a lui Curzio Malaparte; cum însă şi cartea mi se pare a fi deosebit de neserioasă (vorbesc pe necitite, doar din câteva extrase de revistă), nu mai mă mir de nimic.

27.VI. Dejun la ambasadă, în cerc închis, aş zice chiar încuiat: Roques, Boutière, ministrul, Neculce, Munteanu şi eu. E vorba mai ales de anumite acţiuni. Se pierde o vreme nespusă în jurul faimosului caz Anghelescu. Traducerea lui a fost premiată de Academia Franceză (probabil pentru că e vorba de o carte a lui Iorga), şi Grousset ar vrea ca aceasta să fie pretext pentru o manifestare, pe care *noi* voim s-o evităm cu orice preţ. Din nou se discută necesitatea revistei, dar fără a se ajunge la o concluzie oarecare. Roques repede de câteva ori pe Munteanu, căruia nu-i reuşeşte oricând să fie pretenţios şi elegant în cuvinte. Prima şedinţă la congresul „Le pensée française au service de la Paix", cu ucigătoare discursuri rostite de toţi arapii şi pieile roşii din cele patruzeci de continente prezente şi viitoare. De dimineaţă am primit vizita neaşteptată a lui Fifi, cu Viorica, abia de două zile sosită la Paris, după imense eforturi. Îmi face plăcere să revăd, după ani de discontinuitate, acelaşi chip, de fată frumoasă de care n-am îndrăznit niciodată să mă îndrăgostesc. Le sărut pe amândouă, dintr-un impuls care nu e desigur foarte comun la mine, dar care s-a iscat spontan, din gratitudinea neaşteptatei revelaţii a unei epoci pe care deci am dreptul să n-o consider defunctă, cel mult lâncedă sau bolnavă. Golestan, care e la mine în birou: „Vous en avez de la chance, de pouvoir embrasser deux aussi jolies filles". Moşneagule, dacă ai şti că din păcate gesturile acestea sunt strict şi sever mondene, şi că gustul sărutărilor mondene ar trebui să fie altfel. Puţin în urma lor soseşte Guyard, cu care stau de vorbă câteva minute. Tot Golestan, după ieşirea acestuia: Eşti făcut ca să fii ministru; prea ai arta de a pune lumea în buzunar. Nu o spun pentru mine, ci pentru felul în care au fost toţi cei care au trecut mai înainte la acest birou.

28.VI. Torossian se întoarce din Bucureşti, cu vagi speranţe de ameliorare. Scrisori. Aceeaşi deznădejde neagră, aceeaşi nesiguranţă de dincolo, aceeaşi teamă de uitare şi de părăsire. Masă la Turdeanu; pe urmă ceasuri la anticari, prin praful cu parfum cunoscut.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

29.VI. Şedinţele congresului gândirii franceze, de dimineaţă ca şi după amiază. Nu-mi descopăr nici o vocaţie pentru discursuri. Vorbesc totuşi oameni care ar trebui să mă intereseze, măcar în parte, Mauriac, Eluard, Claude Morgan, Pierre Emmanuel; dar cum să fac ca să mă intereseze oamenii inteligenţi care spun prostii? Şi ce e mai rău, prostii convenţionale. Totuşi, unele fraze mă fac în răstimpuri să reflectez. Claude Morgan: „On ne peut pas aimer et Caïn et Abel. L'éclectisme est une maladie honteuse". Tocmai aceasta e suferinţa mea cea mai ruşinoasă, şi cea pentru care n-am putut să mă împac cu nimeni, căutând să mă împac cu toţi. Eclectismul e singura mea *forma mentis*; şi dacă mi-e frate Abel, nu ştiu prin ce mijloc aş putea ajunge ca să nu mai mă simt frate cu fratele lui, care se cheamă totuşi Cain. E o scădere în mine? Dacă e scădere, e cu atât mai gravă cu cât mi-o transform în principiu şi în ţintă. Ştiu că pentru soarta mea viitoare, va fi fatală: vorbesc de soarta mea peste două sau trei sute de ani. Ştiu că nu poţi fi mare decât fiind unul, şi că mergând pe drumuri împletite nu poţi să câştigi o cursă. Ar trebui să aleg, ar trebui să-mi spun că de aici încolo încep să fiu eu. Dar eu sunt cel complex, cel care ar vrea să surprindă şi să îmbrăţişeze totul. Şi cum două sute de ani nu se numără în faţa vastităţii pretenţiilor mele, şi cum aceste pretenţii nu vor căpăta altceva decât comuna răsplată, de mult am renunţat a mai fi un om mare; cu atât mai mult, dacă e cu preţul intimei satisfacţii de a cântări totul cu cântarul pe care-l ţin totdeauna la îndemână.

3.VII. Vizită la Tisné, editorul de artă. După amiază, imense ceasuri de aşteptare obligatorie la aerodrom. Trebuie să sosească ministrul Informaţiilor, şi Moruzi mi-a dat limpede să înţeleg că ar fi cu totul deplasat ca să fiu absent. Totuşi, de la 5 după amiază până la 10 seara aşteptăm fără rezultat, pentru că avionul nu va sosi astăzi. Femeile, şi locul pe care-l ocupă în gândurile mele de fiecare clipă. Un loc furat şi necinstit, dar prezent dureros şi greu la cântar. Criminalul trebuie să dea aceleaşi târcoale ideii care-l persecută, şi care stă într-însul ca sub un robinet de presiune, conţinută dar gata să izbucnească. Dacă ar fi îngăduit să trăim bestial, care ar fi felul nostru firesc de a fi? Nu ştiu, n-aş şti să spun care ar fi al meu; dar cred că aş suferi imens, de mii de ori mai mult decât acum când totuşi faptul îmi e sensibil, să văd femele posedate de alţii, să ştiu că una din ele ar putea să nu-mi aparţină, sau totuşi să-mi aparţină şi să nu am ce face cu toate. Caligula, mi se pare, spunea că ar vrea ca lumea să aibă un singur cap, ca să i-l taie. Aş vrea ca toate femeile să fie doar una, şi într-una singură să le posed complet şi etern pe toate. Mă doare fiziceşte să ştiu că un sân bănuit va rămânea pentru totdeauna, pentru mine, numai întrevăzut; e ca şi când femeia aceasta va muri mîine, ducând cu ea o taină pentru care zadarnic se vor zbate în urmă zeci de generaţii, ca s-o aducă din nou la lumină. E ca o prăpastie care se deschide între mine şi realităţile cele mai profunde: o mână întinsă spre ele, prea scurtă pentru a ajunge până la buza prăpastiei, pentru a mă salva. Am încercat să spun acest lucru în versuri; de la cincisprezece ani am cântat pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

necunoscuta din catedrala pe care n-am văzut-o niciodată, şi de care am fost şi sunt etern îndrăgostit. Dar versurile nu spun suficient cât e de mare durerea de a nu avea tot, de a trăi în mijlocul unei tentaţii care alunecă în nesfârşit. Şi de altfel nici proza mea nu e destul de clară. Nu e vorba numai de ceea ce trece pe lângă mine fără a fi posedat. Chiar actul posesiunii îmi e insuficient, pentru că e o durată, un fragment, o neputinţă. Ce-mi rămâne din toate acestea, după ce totul a redevenit? Nici măcar gustul, nici măcar amintirea, nimic. Adă-mi aminte de femeile de altădată, de cele de acum zece ani, de cele de la Valladolid, de mai ştiu care din ele. Unde e Clarita? Unde sunt cânii C? Ce posed astăzi şi pentru eternitate din fragilităţile, din culorile ideii, din setea de cunoaştere niciodată satisfăcută? Femeia e căldarea cu smoală a gândurilor mele; şi nici nu ştiu măcar dacă pentru ceilalţi nu e cumva la fel.

8.VII. Am plecat din ziua de 5 de la Paris la Saint-Cast, unde am lăsat pe L, şi copiii.

9.VII. Abia întors şi reprezentat azi la Legaţie, o găsesc în mare fierbere, sărbătorească aproape. Conferinţă de presă, convocată de Constantinescu-Iaşi. Mai multă lume decât m-aş fi aşteptat, dar conferinţă penibilă. Nu ştie suficient franceza, şi atunci, de câte ori trebuie să dea un răspuns, bâlbâie şi ezită: lumea crede că ezită asupra conţinutului ideologic, asupra cenzurii interioare, şi de aceea o impresie neplăcută şi supraveghează, care e tocmai contrariul rezultatului pe care trebuia să-l atingă conferinţa. Mă prezint lui C.I., care mă primeşte într-un fel tot aşa de refrigerat. Seara, recepţie la Frontul Românesc de la Paris, unde regăsesc pe Anton Dumitriu. Am avut în vizită pe dna Pontrémoli, şi pe fosta dră Margulies.

10.VII. Masa de seară cu dra Taubb, nu mai are loc, pentru că între timp am primit agreabila însărcinare de serviciu de a reprezenta România la conferinţa internaţională a vinului. La Charenton, la stabilimentele Nicolas, unde se degustă un vin de Bordeaux 1941, preparat prin 10 metode felurite, pentru a avea apoi pretenţia să ne pronunţăm asupra celei mai bune. Apoi, bine pregătiţi, dejunul de la Crillon. După care calvarul unei şedinţe de lucru la Luxembourg, unde delegaţii a 19 naţii discută cu aprindere despre court-noué, pe când eu încerc, ca eroul basmului în care se păzeşte pomul cu fructe de aur, care e cea mai bună dintre cele zece metode pentru a nu adormi. În cele din urmă tot va trebui să mă strecor, ascuns de voluminoasele dosare care nu sunt ale mele, ci ale celor pe care-i suplinesc. Dar nu pentru a pleca la odihna totuşi binemeritată, ci la recepţia de la legaţie, unde principala preocupare, împreună cu Giacomini, e să înec efectele şampaniei de la amiază, în vermut amestecat cu gin. Cu atât mai mult cu cât o nouă încercare de apropiere de C.I., căruia îi vorbesc de proiectele pe care va trebui să le discutăm împreună, are acelaşi succes puţin răsunător. Omul n-a venit la Paris ca să lucreze, şi mă face destul de limpede s-o înţeleg. Ca om inteligent care mă aflu, *je me le tiens pour dit*; şi nu se va plânge că eu l-am căutat ca să-l surmenez.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

11.VII. Cu congresiştii bachici, excursiune în autocar, la Epernay, Verzy şi Reims. Zi agreabilă, consacrată pântecelui, zeu care nu întârzie să-şi arate satisfacţia atunci când e serios tămâiat.

12.VII. Seara, conferinţă abundent electorală a lui C.I. la Legaţie. Singurul avantaj e că-l cunosc pe Rolland de Renéville, cu care mă voi revedea. De altfel, se prea poate ca eu însumi să nu fi fost în prea bune dispoziţii pentru a judeca. întrucât de la 9 de dimineaţă până seara la 11 n-am ieşit de la Legaţie nici măcar pentru a dejuna, atât de mult am avut de lucru, în vederea apropiatului curier.

13.VII. Dejun la Turdeanu, care va pleca peste două zile la mare. După masă numaidecât vine Jacqueline Pascal, nu sora lui Pascal, ci o profesoară secundară de la Versailles, tipul profesoarei franceze, îngălate şi murdare.

14.VII. Zi pierdută, ca toate zilele de sărbătoare. Lucrul nu-mi dă nici o satisfacţie, desigur din cauza sentimentului singurătăţii acute. Încerc să ies în oraş, dar după câteva ocoluri fără justificare prin place de Clichy, mă întorc mai repede decât aş fi vrut, pentru a mă simţi la fel de nefericit. Reiau traducerea autobiografiei lui Cellini, pe care o abandonez repede: nu mă interesează. Pândesc la fereastră frumoasele cărnuri trandafirii, care, pe urmă îmi dau seama, sunt ale unei bătrânele care poartă şi ochelari.

15.VII. Căsătoria civilă a lui Moruzi. În urma discretei mele intervenţii, va fi invitatul ministrului, la Saint-Dominique, cu lume „bună", Constantinescu-Iaşi, Franasovici. Împreună cu Giacomini, nu ne dăm înapoi de la un pahar mai mult. Las la Turdeanu scrisori pentru Saint-Cast. Pe drumul întoarcerii mă gândesc îndelung la Don Carlos, care se încheagă uneori în forme certe şi seducătoare, alteori alunecă, devenind flasc şi inform. Cred că nu voi ajunge niciodată să-i realizez adevăratul contur.

16.VII. La Biblioteca Naţională încep să mă interesez din nou de proiectele bibliografice, de şase ani abandonate. N-o fac fără plăcere. Şi pentru că îmi dă prilejul de a răsfoi fără să aprofundez, de a parcurge volume şi colecţii imense, reviste, vechituri fără sens dar de care sunt continuu curios. Dar e şi un fel de deficienţă, desigur. Căci pentru ce eul în care par a se agita altfel de aspiraţii, în care de atâţia ani arunc continuu noi temelii de construcţii visate şi care nu se ridică mai sus de nivelul solului, mă satisfac cu atât de puţinul unor biete reproduceri de fişe. E un non-sens, o pierdere fatală de capacitate; dar de fiecare dată îmi găsesc scuze şi justificări, pentru a mă putea întoarce la vechile manii, care comportă frecventarea de texte pentru a scoate din ele pentru mine, dar nu şi pentru condei. Mi-am pus adeseori problema şi sub alt aspect. Admir uneori, şi alteori invidiez felul lest şi agreabil de a scrie al cronicarilor de literatură modernă, în genul eseului critic francez. Mă întreb întrucât un Steinhardt, de pildă, subţire şi inteligent, e totuşi mai subţire, mai inteligent sau mai chemat decât mine, pentru a înnegri pagini succesive şi frecvente. Şi totuşi, astfel de sport nu e pentru mine. Pentru că, deşi am încercat cândva să-mi fac o raţiune, şi, la cerere, la comandă sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la nevoie, să pot furniza un articol zis de „vederi generale", în care să fie vorba, eu ştiu, de Marot sau de Verlaine, totuşi mi-am dat repede seama că nu mă interesează să fac un sumar de cunoştinţe colorat prin vagi interpretări personale. Mi-ar plăcea să dau ceva nou, o vastă construcţie, un esenţial. Dar cum probabil că pentru acestea nu sunt la fel de chemat, din asemenea total de preocupări nu se fertilizează decât puţinul obligatoriu.

17.VII. Încep să citesc *Mon Faust* al lui Valéry. Inteligent, dar adeseori intolerabil pentru cine e Valéry, prin anumite eleganţe facile şi mondenităţi fără adânc.

18.VII. Dejun la Ursescu. În urmă, după cererea lui Neculce, ne ducem amândoi să-l căutăm, dar a plecat de o oră când ajungem. Visez la o nuvelă, pe care n-o voi scrie, asupra frumoasei necunoscute de la fereastră.

20.VII. Întâlnire la Colisée cu Valentin Georgescu. Impresia mult mai puţin bună decât ar fi fost din simpla frecventare literară.

23.VII. Lyda s-a întors ieri seară de la Saint-Cast, pentru a pleca mâine la Bagnoles. Am dejunat împreună la Reine Pédauque, în amintirea defunctului de bună amintire Soleil dans la Cave.

24.VII. Dejun de gală la Legaţie, cu Stoilov, Constantinescu-Iaşi, Fr. Gay, J. Duclos, Bichet de la Informaţii, Cachin, Pertinax, Buré. Atmosferă bună pentru noi, mediocră ca umanitate. Gay, singurul care vorbeşte spontan şi nestingherit de prevenţiuni, e cel care face „gafa" de a aminti ca de un om mare, de Gafencu. Vizită la dna Durry, la Relations Culturelles. La masă am stat alături de Rebeyrol, viitorul director al Institutului de la Bucureşti.

25.VII. Faure îmi telefonează pentru a mă anunţa că doctoratul honoris causa pentru Ralea este asigurat. Mi se pare a avea o nouă viziune a lui don Carlos, care ar trebui să fie cea definitivă. Să profităm de clipa de luciditate. Problema nu e să justific un părinte sau o crimă, ci să demonstrez că o crimă poate să fie un bine, chiar atunci când ea e odioasă. Aceasta nu însemnează că iau partea crimei şi fac apologia criminalului. Dar să aleagă fiecare, între o crimă cu binele care rezultă dintr-însa, şi o înfrânare de pasiune, cu fatalul *manque à gagner*. Aşa cum mă simt construit, raţional şi sentimental, e de la sine înţeles că va ieşi o condamnare a crimei, dar în acelaşi timp o reprezentare a necesităţii ei. Temă: nu există adevăr (vezi cazul Inchizitorului). Adevărul e numai aspectul izolat, artificial şi subiectiv al unui colţ de realitate pe care n-o putem surprinde niciodată întreagă. Dar adevărul e în acelaşi timp o necesitate, şi cum nu există, el trebuie creat. Adevărul iubirii, adevărul credinţei, adevărul raţiunii de stat şi al interesului public sunt axiome care n-au prins niciodată corp, dar care nu sunt mai puţin evidente şi necesare. A se vedea felul în care e fabricată fiecare din ele.

26.VII. Versailles, vizită la inaugurarea noilor săli ale muzeului. Imense saloane, prin care vizita devine la sfârşit o corvoadă, salvată doar de răcoarea internă, care face indezirabil sfârşitul, şi ieşirea sub soarele copleşitor de afară. În

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urmă la Opera Comică, unde cântă Adina Iosif în *Mme Butterfly*. Nu cântă rău, dar întrucâtva neplăcut. Dar nu mă interesează nimic astă-seară, şi după două acte am plecat. În antract citeam nu ştiu care din comediile lui Beaumont şi Fletcher (n-am textul la mine), şi deşi personagiul lui Hylas îmi era de mult cunoscut, din Urfé, m-am regăsit într-însul cu surprindere şi plăcere, în felul în care femeia e pentru el căutare şi experienţă, nestatornicie şi pasiune eternă.

27.VII. Cină la Rolland de Réneville. Menaj de artişti (deşi el e judecător), un fel de nebunie care nu mai are savoarea artistică, ei depăşind vârsta limită a tinereţelor zvăpăiate. Dejunul l-am luat cu Solacolu, care nu încetează să se plângă de situaţia în care, din toate punctele de vedere, a fost aruncat. A ajuns să sufere de mania persecuţiei. M. n-a venit aici decât ca să facă spionaj, are dosare pentru fiecare din noi şi ne urmăreşte la fiecare pas. Zilele trecute, nu mai ştiu ce spuneam în biroul lui, când mi-a spus să tac, pentru că are microfon până la el. Peste tot vede umbre suspecte. Visează să plece ca la o eliberare.

29.VII. Aflu de dimineaţă de sosirea Marcelei, cu avionul de sâmbătă seara. O caut degeaba prin tot oraşul, numai seara o găsesc la telefon. Împreună la J3, pe care însă o mai văzusem. Veşti proaspete de la Bucureşti, cu avantajul că sunt trăite şi filtrate; dar în fond nu e nimic nou.

30.VII. Am invitat pe Marcela la dejun la Reine Pédauque. După masă cu Stoilov în vizită la Brâncuşi, care ne expune proiectele sale şi dorinţa de a lăsa operele sale, în cazul când i s-ar face un muzeu. În fond, prea puţine idei clare. Nici nu ştie dacă va dărui statului român sau comunei Paris; nici nu înţelege că nu poate oferi statul român un local pentru un muzeu al primăriei Parisului. Vizităm apoi ambasada, unde ar visa să-şi vadă muzeul, în fundul grădinii. Nu sunt de părere, de altfel nici Stoilov; mai bună pare a fi soluţia unei construcţii anume în flancul Legaţiei. Întârzii în Saint-Dominique, pe când sosesc invitaţii ministrului pentru masa de seară: Torossian, Neculce, Moruzi, şi o doamnă din comisia de presă, al cărei nume îmi scapă. Ministrul, amabil, mă pofteşte să rămân, şi mi-e greu să spun nu. Dineu politic, cu discuţiuni care devin aprinse când intervine N., uneori pentru a pune la punct doctrina şovăitoare a ministrului, alteori pentru a expune teze înguste şi surprinzătoare la un om inteligent şi care a văzut atâtea. Nu mai vorbesc de necunoscuta, care nu se sileşte decât să repete bine ce-a învăţat.

31.VII. O duc pe Marcela în micul restaurant în care iau masa de obicei. Scrisori de la Bucureşti, şi de la ea a doua serie de veşti, considerate la început ca mai puţin urgente. Comarnescu nu mai pleacă la Washington. Gică Niculescu a fost deblocat. Şi atâtea lucruri mărunte pentru mine, care fac drame dincolo.

1.VIII. La ambasadă, cu Brâncuşi şi cei doi Giacomini, care sunt chemaţi ca tehnicieni pentru a-şi da cu părerea. În timp ce conduc pe Brâncuşi în trăsură, el povesteşte apologuri taoiste, pe care le ascult cu ureche distrată. Pentru că deodată mi se pare că am înţeles singurul lucru care ar fi pe măsura, să zic a talentului meu, sau mai potrivit a geniului meu. Poate că dacă aş îndrăzni să mă leg de asemenea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scurte poeme în proză, în care odiosul corset al rimei să fie înlocuit cu o ritmică a logicei, așa cum de altfel am mai încercat-o pe vremuri, rezultatele ar putea să-mi apară mai mulțumitoare.

3. VIII. Cea mai aspră obiecție ce mi s-a făcut în mod constant, și în mod constant numai de femei (dar nu sunt ele oare singurii noștri judecători? și care e omul pe care aș putea să-l interesez cu adevărat și profund, atât cât să se aplece asupra mea și să se întrebe ce gândesc?) e că nu sunt un sentimental. M-am întrebat nu o dată cu ce corespunde această acuzare. Și ce însemnează a fi sentimental. Căci toată continua sfâșiere în care trăiesc, tot greul sufletesc pe care-l port cu mine, netemperat de nici una din perspectivele intelectuale care nu mă satisfac, ce poate fi altceva decât sentiment. Problema e însă probabil alta, și anume cea a expresiei, cea de care eu însumi, fără a mai aștepta părerea altora, m-am izbit pretutindeni. Expresia. Nu faptul de a nu ști să spui, căci am impresia că totuși nu mi-ar lipsi îndemânarea. Ci a ști cum să spui. Chestiune de tonalitate, de alegere, de conformitate a limbajului cu interiorul, care totdeauna m-a încleștat și m-a făcut să mă îndoiesc, să invidiez pe trubaduri și pe improvizatori, pe Pagoni care făcea versuri pe rime date sau pe Ion Pribeagu care era în stare să compună două sute de versuri fără nici un înțeles, și fără efort. Îmi lipsește facilitatea, și n-ar fi nimic dacă n-aș simți singur această lipsă. Fac parte din categoria oamenilor fără *esprit de repartie*, care, interpelați, cu o glumă găsesc altă glumă cu mult mai bună ca să răspundă, dar n-o găsesc decât a doua zi, când nu mai au cui s-o spună.

4. VIII. În vizită la dna Neculce, apoi la cinema. Un film american cu Garry Cooper, în culori țipătoare, și propagandistic până la refuz. Cu toate acestea n-aș putea spune că nu mi-a plăcut, atât de adevărat e că propaganda e accesibilă atunci când obiectul ți-e de mai înainte simpatic. E și altă problemă, aceea a noului umanism american, ieftin adeseori și cu efecte dinainte scontate, dar care se sprijină pe destule apeluri în adânc, pentru a face iertate greșelile copilărești de cele mai multe ori izvorâte din prea multă bunăvoință.

5. VIII. De dimineață, oră de lucru cu dra L., în camera ei de hotel. Nu decurge rău, pentru că oricât ar fi cu toții de porniți împotriva mea, oricât de surprinzătoare li s-ar părea prezența mea printre ei, îi intimidează însuși secretul acestei prezențe (secretul?). Și afară de aceasta chiar, e în ei o teamă mistică pentru cultură, care-i face pe toți să vadă în mine mai întâi intelectualul, omul care știe. Astfel că ne aflăm în această poziție caraghioasă, că dra L. ar vrea și ar trebui să comande, eventual chiar să facă observații, dar nu poate și nu are cum. Bineînțeles că această neputință se va răzbuna în altă parte. Vine la mine Eftimiu, cu care convorbire neoficioasă, despre vechile lui amintiri de mizerie pariziană (zgârcenia lui Lovinescu; Adrien Le Corbeau). Am terminat de citit astă seară cartea lui Koestler, într-adevăr prețios document, indiferent dacă e fals sau veridic. Dar mistica revoluționară e într-însa și trăiește, desfigurând ființa umană și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

transformând-o în ceea ce tinde mai mult a fi, un robot al Ideii Generale, care nu aparţine nimănui, şi la care nimeni nu ţine.

6. VIII. Jurnalul e ca o sită groasă, care nu cerne decât bucăţile de suflet largi, evidente, deci fără intimul interes. Dar ar trebui să fie tocmai dimpotrivă, mijlocul de a traduce ceea ce nu e eveniment, ci pulsaţie. De a mă filtra pentru eternitate. Acea precară eternitate de câteva sute de ani care e pentru câţiva din noi singura făgăduială. Poate de aceea, de altfel, nu mă silesc prea mult să mă adun şi să mă încrustez pentru falacioasele retrăiri ale slovei. Pentru că nu se poate face nimic fără credinţă. Pentru că îmi mărturisesc, de fiecare dată când mi se pare că am găsit o soluţie, că ea nu poate avea decât duritatea pietrei, sau poate numai a hârtiei. Multul care se poate făgădui unui muritor e să-şi supravieţuiască un număr de mii de ani. Să spunem chiar, prin neaşteptate şi desperate socoteli, câteva milioane. Dar la capăt nu rămâne nimic altceva decât ce n-a fost niciodată. Un lucru pe care mă gândeam să-l vâr pe buzele lui don Carlos, dar care vine din mine. Nu mă sperie din moarte nici ce va fi peste câteva luni, adică provizoria putreziciune, nici conştiinţa scheletului pe care-l port ca pe un frate secret. Ci nimicul etern şi absolut ce voi fi peste neguri de secole, faptul că nimic din mine cel material, şi probabil singur, nu va vieţui, nici o fărâmă de os, nici o relicvă, nici o petală de floare care să mai fie tot eu. Încerc să potolesc această deznădejde spunându-mi că în realitate tot eu sunt şi cel care va trăi atunci, şi materia din care va continua să fie construit acest astru, că sunt mai mare dar silit a cugeta pe porţiunea limitată pe care o reprezint, şi că a nu mai fi însemnează a fi mai departe, esenţa adevărată şi pură, nemuritoare, inexistentă.

Pe zidul din faţă se oglindeşte lumina ferestrei din stânga mea, trădând, într-un joc de umbre, tot ce se petrece sub raza lămpii. E o fată, vecina pe care n-am văzut-o niciodată, dar am auzit-o cântând. Stă aplecată peste un obiect nedeterminat, probabil coase. Nu ştiu nimic despre ea, decât speranţa unei umbre aplecate, în care se cuprinde tot ce poţi visa frumos despre o fiinţă. N-aş vrea niciodată s-o văd altfel decât în umbră. Mi-e de-ajuns să ştiu că acest lucru pe care nu se poate pune mâna, şi care se numeşte uneori fericire, e aproape posibilă, vie, şi totuşi nimic. *Non amo che le rose che non colsi.* Dar atâta e prea puţin pentru a mă interpreta exact, căci ispita nu e pentru roză ci pentru parfum, pentru tot ce alunecă printre degete şi pentru nimic din puţinul care se pare dispus să rămână.

8. VIII. Primire la Neculce. Stau de vorbă îndelung toată seara cu Rosetti. N-am avut niciodată o părere bună despre el, sau mai bine zis despre capacităţile lui intelectuale. Şi cu toate acestea, din câte îmi spune despre proiectele lui de organizare, îmi dau seama, şi nu pentru prima oară, că nu e nevoie să fie cineva fin sau inteligent, pentru a fi cineva, şi chiar pentru a fi mare. De altfel nu există ceea ce se cheamă om mare, ci numai iluzii care se creează în jurul unui om, şi care sunt posibile mai ales după moartea lui, când dispare partea măruntă şi meschină a omului funcţional. Totuşi, pe acesta îl căutăm şi-l dezgropăm cu aviditate în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

studiile istorice sau literare. Nu ne interesează să ştim cum a încercat acel cineva să-şi înalţe zborul din el însuşi, să se găsească sau să se explice, cât de mult s-a iubit sau s-a urât pe sine, ci numai de cine a fost înşelat, cu cine s-a culcat, de câte ori a refăcut un manuscris, pentru a nu ajunge niciodată să spună ce cuprinde într-însul.

9. VIII. Cinez cu Philippide la Bouteille d'Or. Ieşind, pornim împreună pe jos, până la Opéra. Nu ştiu pentru ce, parcă simt nevoia de a mă spovedi literar. Îi povestesc toate proiectele cultivate în taină: şi istoria lui don Carlos, cu subînţelesurile la care ajung anevoie, şi acea *Histoire poétique des Larmes* din care scot uneori însemnări. Poate pentru a corobora propriile mele opiniuni, poate pentru a-mi crea o obligaţie de a executa ceea ce spun.

10. VIII. Uneori mă apropii de această hârtie, pentru a spune ce a fost ziua mea, şi nu aflu nimic. Cât de puţin lucru e o zi, cât de uşor se cheltuieşte şi ce puţin ţine în definitivul cântar. Cu toate acestea, cum aş îndrăzni să cedez măcar una din ele? Pentru nimic din lume n-aş consimţi să mă despart de puţinul pe care-l reprezintă fiecare, de doza lentă de otravă pe care mi-e drag s-o îngurgitez.

11. VIII. Soseşte Mişu Ralea, cu avionul care aduce întreaga delegaţie românească la conferinţă. La aeroport, apoi toată seara cu el în oraş pentru gama de plăceri pariziene, în care restaurantul ţine primul loc şi bordelul pe cel din urmă.

13. VIII. Dejun cu Ralea, la Canneton. Despre plăcerile mesei. De altfel, despre puţina potrivire dintre epicureul zilei şi neliniştitul ceasurilor de seară. De altfel, şi încă, nu e oare aceasta trista definiţie a porcilor lui Epicur? Oamenii care au pierdut totul şi sunt obligaţi să caute gust în fărâme. Întorcându-mă seara, ascult la aparatul de radio al portăresei, care mă opreşte anume din drum, discursul rostit de Tătărescu la conferinţă, şi care mi se pare destul de bine chibzuit. În principiu, şi tehniceşte vorbind, sunt cu totul în afara lucrărilor pentru pace, care sunt de resortul numeroasei delegaţii venite anume la Paris. Dar, prin Ralea şi prin ceilalţi membri ai delegaţiei, sunt neapărat la curent cu ce se întâmplă, deşi totdeauna post-factum, ca şi ceilalţi de altfel. Atmosfera se anunţă potrivită. E un noroc că suntem la Paris, unde nu suntem activ susţinuţi, dar unde cel puţin nu există atmosferă de animozitate şi de rea voinţă, ceea ce inevitabil s-ar fi produs la Londra, sau poate şi la Washington.

18. VIII. Am petrecut trei zile de odihnă la Saint-Cast, cu un intermezzo la Saint-Michel. Mă întorc cu copiii, şi în aceeaşi maşină care ne duce la gară, cu Mihai Niculescu. Despre mijloacele simple ale poeziei. Punctul de plecare e amintirea graiului ilustrat al Sandei, şi a figurii de stil, a poeziei aş zice, a soldatului care dormise pe pământul rece: M-am culcat pe burtă şi m-am învelit cu curul. Cât de puţin trebuie pentru a crea o imagine, şi cât de greu e a-i surprinde resortul, odată ce ai fabricat-o. Tot astfel Sanda, la 2 ani, atunci încă nu ştia ce e visul: Nu pot să dorm, că vorbeşte somnul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

19.VIII. Conferință de presă la Saint-Dominique. Vorbește Tătărescu, prudent și evaziv, lăsând cuvântul celorlalți membri ai guvernului, pentru a răspunde întrebărilor puse de jurnaliști. Lungă conversație cu Munteanu, cu privire la vechiul Fontenay. După amiază, oră de lucru cu dra Văcărescu. Dar e prea mult spus, lucru, căci în fond nu e decât inocentă bârfeală.

20.VIII. Dna G., care a fost să se plângă lui Voitec de răul tratament suportat, aduce ecouri ale nemulțumirii comisiei și, aș zice, a fracțiunii socialiste, pentru ce privește organizarea serviciului de presă. Stoilov face mea culpa față de Ralea, mărturisindu-i că a găsit în mine colaborarea pe care se temea că n-o va afla. Dar meritul e al lui mai degrabă decât al meu, *si mérite il y a.* Căci înțelegerea și plăcutul modus vivendi se explică mai degrabă prin temperamentul lui, deloc oltenesc, prin latitudinea pe care o pune în toate, prin lipsa de interes și apetență generalizată, care-l face să găsească admirabil tot ce nu-l privește.

22.VIII. La masă Eugen Ionescu, cu care se bea serios. După masă, Ralea ne duce la Robinson, unde o oră de odihnă respiratorie pe terasele de la Ermitage. Seara, serbarea politică a Frontului, cu discursuri printre care se distinge cel cu totul electoral al lui Cachin. Apoi, Stoilov ne invită, împreună cu Rosetti, la o gustare în oraș.

23.VIII. Recepție la Legație, cu prilejul aniversării armistițiului. Lume interesantă, dar nu e timp decât pentru vagi mondenități. Lassasigne, Rebeyrol. Apoi la Moruzi. Dar asemenea întruniri oficiale sunt uneori adevărate torturi. De exemplu când dna Tătărescu explică lui Faure că poetul Creangă a fost foarte reușit tradus în franceză de Boutière. Sau când dra Văcărescu înșiră lui Solange Doumic toate doamnele cu blazon pe care le-a cunoscut în vasta ei tinerețe.

3.IX. Și totuși, astăzi, când nu am bani pentru metro, cea mai copioasă și mai suculentă masă din câte am gustat vreodată, la Escargot, cu Mișu. Nobletea parazitului. La Legație, defilare, Roger, pareil à lui-même. În treacăt, la Continental, Voitec, cu care schimb puține cuvinte despre problemele școlare de aici. Părerea lui S. despre N., fakirul. Toate fac un fel de vârtej, în care intră mai puțin alcoolul, decât fierberea măruntă și continuă a micilor evenimente acumulate și neinteresante.

4.IX. Dna Pontremoli, îmi povestește întrevederea aproape galantă cu C.I. Acesta i-a spus, de altfel, că n-ar fi trebuit să mi se adreseze mie, care nu inspir nici o încredere. Unde se vede mâna lui N.

Visez pe don Carlos. De fiecare dată văd un aspect schimbat al personalității pe care ar trebui s-o îmbrace. De data aceasta e omul cu vocație de victimă, indicat de ursitoare pentru acest rol. Pierderea lui e în fond nedorită și tristă pentru toți cei care-l înconjoară, dar cât de utilă și cât de bine pune toate lucrurile la punct! Un om agreabil și incomod: un om inteligent și deci inutil.

Dejun la Moruzi. Seara, înainte de a merge la restaurant cu Mișu, aflu de moartea lui Mircea Nădejde. Clinchete de pahare, veselă beție, dar încă nu sunt obișnuit cu asemenea feluri de a amorți.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

6.IX. Conducem la Havre pe Mişu. Călătoria de întoarcere cu S., sau despre prostia agreabilă şi neagresivă.

7.IX. Dejun la Turdeanu.

11.X. Întors astă-seară din voiajul de 8 zile cu congresul Pays d'Ouest, prin Poitou, Vendée şi Charente. Imediat mergem să reţinem noul apartament, rue Eugène-Labiche.

12.X. Problema salariilor pare rezolvată, în chip nu de tot neplăcut. Primesc propuneri pentru casa de la Châtenay. Masă de seară cu Sabina M. Nu mai e loc de vorbe sau comentarii, căci nu vorbeşte decât ea, şi deci nu mi se poate cere să ascult.

13.X. Vizită la Gheorghiu, apoi la Soubrier. Ar fi trebuit să spun la noi. Seara, la gară, pentru plecarea delegaţiei. Fata de la Cognac: o fantomă aproape, dar cât de vie e încă mâna mică şi rece, pitulată parcă spre a se încălzi.

14.X. Perlea, pentru o recomandare. Scriu fişele pentru Enciclopedia Elveţiană.

17.X. Şedinţă a aşa-zisei Federaţii Latine. Dna Alexandrescu, care-mi cere să scriu eu discursul lui P. Eluard, pentru sărbătorirea drei Văcărescu. Surprinzătoare această dezinvoltură.

18.X. Vizită la Matisse. Un bătrân simpatic, puţin cam morocănos; din pat nu se vede decât numai tichia. Dar fata în pantaloni de călărie, care deschide uşa, şi care nu are mai mult de 18 ani. Poate de aceea bătrânul în pat?

20.X. Vizită la Versailles, la Germaine. Felul în care îşi etalează portretul nud din tinereţe, care de altfel pare a fi al cu totul alteia; şi aceasta, alături de insolenţa pectorală, copilărească şi puberă a fiicei.

25.X. Sărbătorirea drei Văcărescu. Unde am dovada că Eluard e un om inteligent. Nici o frază, şi aproape numai o idee din câte i-am înşirat eu. Şi totuşi, nu se poate spune că nu m-a folosit; dar a filtrat, încât eu însumi nu-mi mai recunosc, cu plăcere, copilul. Prin lume, Hulubei; Rolland de Renéville cu soţia.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎN BUCUREŞTII ANILOR RĂZBOIULUI

Vlaicu Bârna

Cu decretarea mobilizării parţiale a armatei şi deplasările de unităţi pe zonă, la care s-a adăugat adăpostirea cortegiilor de refugiaţi polonezi, atmosfera războiului era gata instalată în Bucureşti şi în ţară la finele anului 1939. Anul următor a fost anul marilor catastrofe, cu ultimele zvârcoliri ale dictaturii lui Carol II, cu ştirbirea pământului românesc în cele patru direcţii cardinale, cu detronarea tiranului regal şi instalarea tiraniei şi terorii legionare. În primăvara lui 1940, întors de pe zonă într-o permisie, stătusem o săptămână la Sighişoara pentru a face corectura şi paginaţia la volumul de versuri *Brume*, cu 6 ilustraţii de W. Siegfried, care mi se tipărea la Editura „Miron Neagu" nu de mult înfiinţată acolo. Eram călăraş cu schimbul în escadronul III din Făgăraş al Regimentului 10 Cavalerie – Sibiu şi unitatea mea se afla acum în Basarabia, dar la întoarcerea din permisie a trebuit s-o caut în zona Galaţi-Tecuci, la Târgul Bujor, unde fusese retrasă după cedare. De acolo, într-o noapte, am fost îmbarcaţi în tren, oameni şi cai, cu direcţia Ciucea. Tot cu o învoire mă aflam în Bucureşti în august '40, când diplomatul Vasile Stoica, funcţionând atunci ca subsecretar de stat la Ministerul Propagandei în guvernul Gigurtu m-a numit într-un post de cenzor la Cenzura Militară a Presei. Această încadrare echivala cu mobilizarea pe loc, deci cu sfârşitul deplasărilor pe zonă. În plus aveam şi posibilitatea de a colabora la o gazetă care era cotidianul „Acţiunea" condus de Tita Bobeş. În redacţia acestui ziar mă aflam în seara de 30 august când a sosit de la Viena vestea-trăznet şi toate datele complementare despre actul criminal al dictatului fascist parafat acolo de Ribbentrop şi Ciano, care sfârteca inima Transilvaniei şi a fiecărui om în parte. Am trăit intens tragedia acelor zile de infern, ale retragerii din teritoriul cedat, când au avut loc adunări de protest în toată ţara, iar oamenii Clujului electrizaţi de glasul de tribun al tânărului Grigore Popa încercau să facă front în faţa imposibilului.

Cu câteva zile înainte îmi începusem munca de cenzor la Cenzura Militară a Presei, aflată pe strada Academiei, în clădirea unde funcţionase înainte ani şi ani redacţia şi tipografia oficiosului liberal „Viitorul". Mi-aduc aminte că a doua zi, când gazetele publicau comunicatul cu diktatul, ziarul „Neamul românesc" a trimis la cenzură, cules pe şpalt, editorialul lui Iorga. Era ca de obicei un articol scurt, din câteva fraze şi se intitula *O pâine*. El a fost reţinut, nu i s-a dat bun de

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 117 – 126, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tipar şi a rămas acolo prins într-o clemă. În zilele următoare alte două articole semnate de Iorga au avut aceeaşi soartă, le văd şi acum pe toate trei spânzurate într-un cui în perete şi sunt sigur că ele au fost pierdute fără urmă în vârtejul evenimentelor care s-au precipitat. N-am mai păstrat în memorie conţinutul celor două articole venite pe urmă, dar pe primul sunt încredinţat că pot să-l reproduc, în simplitatea lui, aproape cuvânt cu cuvânt. Iată-l: *Pe malul Nilului mergea un om cu o pâine sub braţ. Un crocodil s-a repezit în urma lui şi atunci omul a rupt o jumătate din pâine, aruncându-i-o. Crocodilul s-a oprit şi a mâncat-o urmărindu-l apoi mai departe pe om. Acesta i-a aruncat şi a doua jumătate pe care fiara a înghiţit-o, mestecându-l până la urmă în fălci şi pe el.* Urma semnătura *N. Iorga.* Pentru că se interzisese orice comentariu în presă asupra funestului act, această povestioară era de fapt parabola sfâşierii Transilvaniei şi a ţării întregi, cu perspectiva sinistră a ce mai putea să urmeze.

În acel început de septembrie cu evenimentele care s-au produs în serie – abdicarea lui Carol II şi instalarea guvernării Antonescu-Sima – „Neamul românesc" n-a mai apărut, suprimat sau suspendat din proprie iniţiativă, directorul lui fiind taxat ca duşmanul de moarte al mişcării legionare.

Sumbra proiecţie a ultimelor patru luni ale anului 1940, sub regimul de forţă legionar, producând asasinatele care i-au pierdut pe Iorga, Madgearu, Iamandi şi ceilalţi şi valul de refugiaţi din teritoriile cedate, plus catastrofa prăbuşirii la cutremur a blocului Carlton, la nici două sute de metri de sediul Cenzurii unde lucram, a luat sfârşit cu ordinea introdusă de Antonescu şi armată după înfrângerea rebeliunii din ianuarie a anului următor. Şedinţele „Sburătorului" se ţineau şi atunci, iar dacă pe străzi erau întâlnite tot mai des uniformele armatei celui de al treilea Reich, apariţia unor cărţi ca *Aqua forte* de E. Lovinescu, cu savuroasa şi inimitabila ei serie de portrete sau a unei publicaţii de lux ca „Revista română", scoasă de Zaharia Stancu, puteau fi semne optimiste. Îl vizitasem într-o după amiază pe autorul lui *Bizu* şi îl găsisem înviorat, într-o foarte bună formă şi dispoziţie. Mi-a povestit atunci, mirându-se că nu ştiam nimic, despre aventura sentimentală a unui asiduu vizitator din acel timp al cenaclului, avocatul Ghibaldan. Aflam astfel că rubicondul avocat care nu mai era la prima tinereţe şi nu strălucea prin nimic, se îndrăgostise la Istanbul, unde călătorise în interes de afaceri, de o frumoasă tânără englezoaică, fiică a unui om de finanţe, cunoscut sub numele de Arthur T. Tester şi atât pasionata idilă a celor doi, ajunsă în faza ei prenupţială, cât şi afacerile de milioane ale eroului antamate cu magnatul insular, viitor socru, necesitau pentru acesta zboruri săptămânale spre ţărmul mării de Marmara. Şi cum nici bucuriile nu vin totdeauna singure, cel destinat a fi ginere al negustorului bogat din Albion îşi anunţase totodată şi un roman gata de dat la tipar. Maestrul povestea cu bine cunoscutu-i umor despre fericita idilă, neascunzându-şi satisfacţia că în pofida invaziei germane şi a izolării noastre de vechii aliaţi, legile vieţii şi ale firescului îşi urmau drumul şi treceau înainte. N-am mai urmărit soarta

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestei povești de inimă albastră, dar numele lui Tester a circulat intens la sfârșitul războiului, când s-a descoperit că presupusul englez era de fapt un neamț deghizat, șef al spionajului hitlerist pe tot sud-estul Europei...

În acea primăvară a anului 1941, am cerut la Direcția Presei autorizația pentru a redacta un săptămânal de teatru, cinema, muzică, plastică și literatură cu titlul „Arta". Cu toate dereglările survenite, teatrul și filmul nu-și pierduseră clientela, cele înfățișate pe scenă și pe ecran reprezentând iluzia de normalitate atât de necesară unui timp frământat cum era cel pe care-l trăiam atunci. La decizia de a cere acea autorizație poate că a contribuit și stăruința unor foști colegi evrei din redacția cotidianului „Rampa" (director Scarlat Froda) unde lucrasem cu ani înainte și cărora o revistă a subsemnatului le putea asigura colaborarea, evident camuflată, când legile rasiale în vigoare le-o interzicea.

Autorizația mi-a fost dată și primul număr al revistei „Arta" a apărut la 21 mai 1941. Afișul anunța un bogat interviu cu Cezar Petrescu, care a făcut senzație pentru că multă lume îl credea dispărut pe marele scriitor, ca victimă a răzbunării legionare. El fusese directorul ziarului „România", oficiosul regimului patronat de Armand Călinescu, care scosese din lege și nimicise organizația teroristă a Gărzii de Fier. Scăpase în primul moment, dar oricum i-ar fi venit rândul dacă rebeliunea n-ar fi fost înăbușită brusc și dacă omul nu și-ar fi luat singur toate măsurile, mult înainte de izbucnirea ei. Având niște bune gazde în satele săsești din jurul Brașovului, unde se retrăgea uneori să scrie, se refugiase acolo așteptând ca lucrurile să se liniștească...

În interviul pe care-l publicam, autorul *Căii Victoriei* îmi declara că lucrează la romanul *Ochii strigoiului*, în trei volume și acesta reprezintă o replică în timp a *Întunecării*. Eroul cărții era un amnezic, fost luptător în războiul de întregire, care trezit după două decenii din noaptea suferinței lui, lua cunoștință de realitățile din țară tocmai în pragul scadențelor istorice de la finele deceniului patru. Un roman al expierilor în viziunea și tonul atât de specifice fecundului romancier. El menționa și faptul că autorizase Editura Cugetarea a lui Georgescu-Delafras să-i retipărească în ediție definitivă întreaga operă...

Ideea de la care pornisem, cu foaia săptămânală de opt pagini, era ca pe lângă informația de repertoriu și program, cititorul să poată găsi în ea și un articol – două cu nume de scriitori și specialiști în domeniul artei. În primul număr semnau articole Emil Giurgiuca, Dinu Nicodin și Puiu Maximilian, iar o anchetă despre criza dramaturgiei originale consemna părerile autorilor Eftimiu, Sorbul, Mușatescu, Voiculescu, Minulescu și Claudia Milian. La aceeași anchetă răspundeau în numărul doi al revistei Victor Ion Popa, Valjean și Mircea Ștefănescu în vreme ce N.Carandino semna articolul *Un autor mare* prezentându-l pe Andrei Corteanu, autorul piesei *Copiii pământului*, jucată apoi în toamnă cu mare succes pe scena teatrului „Studio" al Naționalului. Pictorul Marcel Olinescu recenza cartea de artă și gira cronica expozițiilor. Într-un plin de culoare foileton din numărul patru,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Virgil Gheorghiu evoca figurile unor prieteni şi colegi de generaţie, prematur dispăruţi în ultimii trei, patru ani, începând cu pictorul Bob Bulgaru şi continuând cu Anton Holban, Al. Călinescu, G. M. Zamfirescu, Al. Sahia, T. C. Stan, Bogdan Amaru şi Aurel Zaremba.

Nu apăruseră decât cinci numere din „Arta" când, într-o duminică dimineaţa, megafoanele din pieţele Bucureştilor anunţau intrarea României în război ca partener al Germaniei naţional-socialiste, împotriva Rusiei bolşevice. Între marşuri cântate la fanfară şi anunţuri era reprodusă, în repetate rânduri, comanda rostită de Mareşal: – Soldaţi, vă ordon, treceţi Prutul!

Am scos mai departe revista, cu colaborări tinere şi mature, de la Arghezi şi Pillat la Traian Lalescu şi Ştefan Baciu, convorbind cu artişti plastici ca Miliţa Petraşcu şi anunţând noutăţi ca: „Plecăm în turneu în Basarabia şi Bucovina cu *Vlaicu Vodă, Viforul* şi *Apus de Soare*". O notă suculentă făcea cunoscută şi apariţia romanului *Oameni cu joben* de Zaharia Stancu. Era un roman cu cheie al cărui *dramatis personae* fusese completat cu figuri reale dar cu numele schimbate din lumea literară. Pamflet mordant cu pagini buruienoase, cartea a suscitat multe comentarii. Se zicea că autorul încercase, fără succes, să-l şantajeze pe un anume Manolovici, eroul cărţii, propunându-i alternativa de a nu publica romanul în schimbul...

În numărul 11 al revistei sub un titlu de alarmă *Afacerea Sică-Vaszari-Birlic*, în care denunţam faptul că Teatrul Comedia avea pe afiş piesa unui ungur de la Budapesta dată drept adaptare după un autor danez, a apărut şi fotografia lui Mihai Antonescu, la care făceam apel să intervină. În loc să fie luată măsura aşteptată, când genocidul horthyst bântuia Ardealul de nord, băieţii de la cabinetul înaltului demnitar de atunci, montaţi de Sică, mi-au suprimat revista pe motiv că poza primului ministru apăruse sub un asemenea titlu infamant. Gândindu-mă să atac strâmba hotărâre, i-am cerut sfatul subşefului cenzurii Ion Vişoianu cu care eram bun prieten. Dar el mi-a spus că cei de la cabinet n-au obiceiul să mai revină asupra celor o dată hotărâte; îmi rămânea doar să pot cere o nouă autorizaţie pentru alt titlu. Aşa am şi procedat, apărând peste câteva săptămâni cu revista „Galeria" de acelaşi profil. Iar aceasta, în aprilie anul următor, s-a transformat în „Arta nouă". La început sediul revistei era în garsoniera unde locuiam pe Bulevardul Domniţei 14, apoi am închiriat o odaie în strada Brezoianu 27, anume pentru redacţie.

În „Galeria" regizorul şi graficianul Ion Sava cu care mă împrietenisem în redacţia ziarului „România", a scris despre *teatrul groazei*, povestind un experiment făcut de el însuşi într-o vară la Iaşi cu acest gen de spectacol popular, practicat mai mult în Italia şi în Franţa.

Înspre toamna anului 1941, când de pe front se anunţau numai succese, a luat fiinţă la Bucureşti Teatrul de Azi, un nou teatru muzical de estradă al cărui prim spectacol era să fie revista intitulată *Eu şi Stalin*. Alcătuitorul acestei formaţii, care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avea în miezul ei două nume foarte populare în epocă, pe compozitorul Ion Vasilescu și pe artista Silly Vasiliu, era un tânăr publicist pasionat de teatru, George Șoimu. Pornind la drum fără bani, fără sală și fără personal artistic, numai cu o idee și cu bagajul propriei fantezii, acest Jean de la Lune a izbutit să pună pe roate un colectiv artistic închegat și un spectacol mai mult decât onorabil. În plămădirea acestui teren intra și ajutorul dat, cu destule riscuri, unor oameni loviți de legile rasiale atunci în vigoare. Astfel, muzica spectacolului semnată de Ion Vasilescu era în bună parte compusă de Ely Roman și de H. Mălineanu, apoi armonizată și transcrisă în partituri de Alfred Mendelsohn. Revista mea „Galeria" oferise publicitate pe gratis curajoasei inițiative și Ion Vasilescu a propus să fiu cooptat în conducerea teatrului, împreună cu el și cu Silly Vasiliu alături de Șoimu. La textul spectacolului, semnat de Virgil Slăvescu și George Șoimu, colaboraseră și alte nume, care nici ele nu puteau fi afișate. Pentru rolul lui Stalin fusese prevăzut Al. Giugaru, însă marele și popularul artist avea angajament la Teatrul „Muncă și Lumină" condus de Victor Ion Popa. I-am făcut o vizită renumitului om de teatru și l-am obținut pe Giugaru, iar repetițiile au început în trombă în noua sală de teatru de la Sindicatul ziariștilor (azi Teatrul Foarte Mic) fostă până atunci a unui cinematograf. Premiera spectacolului *Eu și Stalin*, 2 acte și 40 de tablouri, cum scria în programul de sală, anunțând în reprezentație pe Marusia Nicandrova de la Tabarin din Paris, a avut loc pe la mijlocul lui noiembrie 1941 și a ținut afișul până în primăvară.

Pentru paginile revistei „Galeria" și apoi „Arta nouă", titlurile care au continuat-o și sub care a supraviețuit „Arta" rigorilor cenzurii, am obținut mai departe colaborarea unor nume de prim ordin din lumea literară și artistică. Un text corosiv și acuzator ca *Părintescul plagiat* de Tudor Arghezi rămâne și azi mereu actual, supraviețuind epocilor și revoluțiilor. E.Lovinescu mă onora cu un articol care demonstra *Ce fel de școală e teatrul* și anume o școală a frumosului, iar în unele numere reproduceam pagini din recent apărutul atunci *Aqua forte*. Sub titlul *Teatrul substanțial*, enunțat de Camil Petrescu în fruntea unui număr, erau exprimate ideile totdeauna originale ale valorosului dramaturg și eseist. Poetul Philippide, încadrat pe acel timp la Direcția de studii și documentare a Ministerului Propagandei mi-a scris articolul *Arta în pilule*. Două portrete de slujitori ai Thaliei au ispitit condeiul lui Ionel Teodoreanu: *Puiu* (Iancovescu) și *Ion Sârbu*, iar într-un număr de Crăciun același autor era prezent cu o pagină de proză. Un alt pasionat de teatru, Dragoș Protopopescu, făcea elogiul publicului de la galerie și în *Timică sau râsul patern* creiona medalionul acestui mare interpret. Nume cunoscute de colaboratori mai erau: V. Voiculescu, Ion Marin Sadoveanu, Radu Gyr, Ion Sân-Giorgiu, ca și regizorii Fernando de Cruciatti și Soare Z. Soare.

Evenimente de seamă ale vieții artistice n-au trecut nici ele neînregistrate, așa cum au fost concertele Enescu de la Ateneu, la începutul anului 1942. Anunțam cu entuziasm atunci programul select de sonate și poeme pentru vioară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care neîntrecutul artist îl alcătuise din autori ca: Vivaldi, Schumann, Bach, Pierné, Simonis, Pugnani, Woollett etc... Cronica dramatică pe o perioadă a fost girată de Petru Manoliu şi între tinerii poeţi publicaţi se numărau Emil Botta, D. Stelaru şi Ştefan Baciu, acesta din urmă semnând şi un lung reportaj despre una din figurile pitoreşti ale galeriei de pe stadioane, filiformul N. Teodoru-Chibrit.

Războiul devenise o stare de normalitate şi, iată, anunţam într-un număr reînfiinţarea Teatrelor Naţionale din Craiova, Cernăuţi şi Chişinău. Oamenii îşi mai găseau timp să se întâlnească la cafenele unde se consuma un şvarţ sau o turcească din năut ori din alte surogate, pentru că nobila speţă a cafelei lipsea din comerţ. Singurul loc unde se putea consuma o ceaşcă de turcească sau un filtru cu gust de cafea era braseria „Floarea Soarelui" a Consiliului de Patronaj, deschisă într-un local nou zidit pe Calea Victoriei în coasta hotelului Athénée Palace. Acolo, într-o boxă mare capitonată cu pluş roşu îşi făcuse vad fosta presă democrată şi nostalgicii cafelei de calitate: Victor Eftimiu, Zaharia Stancu, Cioculescu, Mişu Fărcăşanu, N. Carandino, Anton Dumitriu, lângă care puteau fi văzuţi ades şi foşti ziarişti evrei ca Ştefan Antim, H. Streittman, Legrell (Gheller), George Silviu sau H. Soreanu. Un frecvent al grupului era şi poetul D. Ciurezu, mai rar Ion Vinea. În pagina a doua a principalelor ziare, „Universul", „Curentul", „Timpul", „Viaţa", întâlneai acum mai des articole şi note critice despre cărţi, expoziţii şi alte manifestări culturale. Apăruse în anii războiului şi o gazetă nouă, de prânz, „Evenimentul zilei", scoasă de trustul *Curentul* la care a fost angajat director Ion Vinea.

Atunci, în acel an 1942 fusesem trecut de la Cenzură la Direcţia Presei din Ministerul Propagandei, ca redactor în aşa numita *redacţie albă*. Mi-am regăsit acolo prietenii şi foştii colegi de la ziarul „România", pe Radu Boureanu, E. Jebeleanu şi Cicerone Theodorescu. Redacţia albă era o redacţie fără gazetă, de fapt asigurând mai multor gazete materiale de propagandă la zi. Acolo l-am avut coleg între alţii şi pe poetul Constantin Lucreţia Vâlceanu, care, mobilizat pe front la începutul războiului, cucerise o cazemată rusească dincolo de Nistru şi se întorsese cu „Virtutea Militară" pe piept. Ziarist de stânga, Vâlceanu lucrase la „Adevărul" şi plecând în Spania să lupte sub steagul republicanilor, se întorsese de acolo cu convingeri diametral opuse.

De redacţia albă şi de prietenia mea cu Vâlceanu se leagă şi amintirea dramei lui C. Fântâneru din acei ani. Îl cunoscusem prin Simion Stolnicu, şi romanul său *Interior* făcuse vâlvă, lăudat şi contestat concomitent de consultările criticii. Cu câţiva ani mai devreme, când era pe cale să reapară „Universul literar", seria de la urmă, sub conducerea fiului lui Stelian Popescu, Fântâneru îmi făcuse o vizită acasă ca să-mi ceară colaborarea. El devenise atunci mâna dreaptă a tânărului care urma să moştenească trustul de presă şi imprimeria Universul, pedagogul lui în materie de publicistică literară şi de bun gust. Mai târziu, Fântâneru a scris un studiu despre poezia lui Blaga şi a publicat un volum de versuri intitulat *Râsul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

morților de aur. Mi-amintesc că am fost foarte mirat într-o zi când l-am găsit în redacția „Universului literar" stând încruntat la o masă iar lângă el, în picioare, regizorul italian Fernando de Cruciatti, care mi-a aruncat niște priviri întrebătoare. Italianul, om în etate, era un trimis al guvernului de la Roma, lucra la Teatrul Național și colabora la revistă, de aceea mi s-a părut o necuviință să-l văd pe Fântâneru supărat, absent și mut, ținându-și colaboratorul în picioare. Nu peste mult am auzit că înnebunise și fusese internat la Mărcuța. Ca prim simptom era dat poemul *Râsul morților de aur*, poezia obscură, misticoidă. S-a făcut speculația că morții de aur erau asasinii lui Duca și Stelescu iar în fruntea lor bineînțeles Codreanu. Nu mi-a fost greu să-l găsesc pe autorul romanului *Interior* la spitalul de boli nervoase. Era lucid, optimist, îmi spunea că este aproape vindecat, îi dădeau voie să iasă și în oraș... Peste câteva zile după vizita la spital, m-am pomenit că mă caută la Direcția Presei, plângându-se că l-au scos de pe statul de salarii de la „Universul literar" și nu mai are nici un venit. I-am dat ceva bani și i-am spus să mai vină în ziua când ni se plătea chenzina. Vâlceanu s-a oferit să-l ajute și el și era profund revoltat că cel care-i fusese și patron și învățăcel îl lăsase muritor de foame. Venea acum regulat în zilele de salariu și, cu lacrimi în ochi, ne povestea ce suferințe cumplite îi produceau ședințele de șocuri electrice pe care i le făceau la spital. După vindecare, Fântâneru a obținut o numire în învățământ și a părăsit Bucureștii. Era un latinist redutabil. N-a mai dat nici un semn, nu l-am mai văzut niciodată până când, pe la finele deceniului șase, Traian Lalescu, fostul lui coleg de la „Universul literar" mi-a spus că mergând pe teren în calitate de redactor al „Îndrumătorului cultural" îl descoperise într-un sat din Argeș, unde era profesor de limba rusă. Când latina n-a mai mers, învățase singur această limbă și o preda de la catedră. A fost ultima știre despre Fântâneru.

De pe la începutul anului 42 se vorbea că patronului „Sburătorului" care avea să împlinească în noiembrie șase decenii de viață i se pregătește un volum omagial de către generația de critici care-i urma și care se formase sub aripa lui. Perpessicius, Pompiliu, Cioculescu, Streinu și Vianu își anunțaseră contribuția, dar din partea lui Călinescu nici un semn. În vară i-am luat un interviu Maestrului și el a apărut în „Arta nouă" sub titlul: *Cu E. Lovinescu în pragul celor 60 de ani de viață, un omagiu al criticii contemporane adus urmașului lui Maiorescu*. Nu mai avea relații cu Călinescu, o știam bine, dar a venit totuși vorba despre el în cursul convorbirii și cel sărbătorit mi-a spus că și în această situație s-ar fi putut reproduce în volumul omagial un material pe care acesta îl scrisese cu zece ani înainte, la cincuantenar, material ce însuma circa o sută de pagini. Mi-a declarat apoi că editorul („Vremea") îi ceruse autorizarea în acest sens, dar Călinescu a interzis republicarea lui, spunând că era un material depășit. Era însă de acord să se ia pagini din *Istoria literaturii române* pe care o publicase cu un an înainte. Maestrul se mărturisea că n-a folosit această idee, motivând că de la datul la tipar până la apariție trece un timp oarecare și se putea întâmpla iar ca domnul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Călinescu să spună că ceea ce autorizase înainte îi va părea depăşit în momentul când va ieşi de la tipar. Ducându-mă să-i las câteva exemplare din revista cu interviul apărut, marele critic avea pe masă un teanc de exemplare din volumul omagial, atunci adus de la tipografie. La sfârşitul vizitei strângeam sub braţ un exemplar din cartea care începea cu însemnările lui Anonymus Notarius şi pe a cărei pagină de gardă mi-era adresată o somaţie: „*Poetului Vlaicu Bârna, dispărut demult, acest mandat de aducere. 6 iulie 1942, E. Lovinescu*". Era adevărat că de o bună bucată de timp nu mai frecventasem cenaclul. Iar peste exact un an, figura de medalie a generoasei gazde mi se arăta pentru ultima oară, împietrită, în sala rece a crematoriului *Cenuşa*, avându-i în jur pe cei apropiaţi...

Cu toate mizeriile războiului, în afară de revistele la care colaboram: „Revista Fundaţiilor", „Gândirea" şi „Universul literar", în ţară mai apăreau şi altele: la Iaşi „Însemnări ieşene", la Sibiu „Luceafărul" lui O. Boitoş, la Craiova „Meridian" scos de Tiberiu Iliescu.

Toamna anunţam în „Arta nouă" premiera piesei lui Blaga *Avram Iancu* pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, cu George Calboreanu în rolul principal. Primisem nu de mult prin poştă şi cele două elegante volume din *Opera dramatică*, pe care autorul mi le expediase cu autograf de la Sibiu, unde el locuia şi unde fuseseră tipărite. Sibiul devenise un centru cultural important, el găzduia acum Universitatea Clujului şi toată spiţa cărturărească de la vatra de care-şi legaseră numele somităţi ale ştiinţei ca Emil Racoviţă, Vasile Pârvan, Sextil Puşcariu şi alţii.

Spre finele anului a apărut romanul *Ochii strigoiului* al lui Cezar Petrescu şi prezenţa lui în librării coincidea cu împlinirea vârstei de cincizeci de ani a autorului. Am organizat cu acel prilej, sub egida revistei „Arta nouă", o masă în salonul de sus al restaurantului Amiciţia, între participanţi numărându-se şi colaboratori ai publicaţiei.

În anii din urmă, figura de senior a lui Dinu Nicodin se producea la şedinţele „Sburătorului" citind din lucrarea sa *Revoluţia* şi toată lumea, în cap cu Aderca, era încântată de arta desăvârşită cu care autorul îşi debita proza. Fragmente din această carte, ocupând de fiecare dată câte o pagină de ziar, apăruseră duminical, însoţite de desene, în „Cuvântul" lui Nae Ionescu, în 1938, înainte de suspendare. Îl cunoscusem pe autor cu ani în urmă la cenaclu şi luându-i mai recent o colaborare, m-a întrebat unde tipăresc revista şi astfel pamfletul său antirusesc *Pravoslavnica ocrotire*, împreună cu alte texte miscelanee, a fost scos într-o carte pe propriile speze, la Imprimeria S.A. din strada Matei Millo, nr. 3. Îi obţinusem atunci şi bunul de tipar de la cenzură, iar cartea purta o banderolă cu recomandarea: „*Rusia sângeroşilor ţari de ieri, Rusia comisarilor roşii de azi, mereu aceeaşi Rusie*".

Într-o zi din vara celui de al doilea an al războiului, Nicodin îmi telefonase să mă întrebe ce trebuie să facă pentru ca manuscrisul romanului *Revoluţia* să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

primească aprobarea cenzurii, evident în vederea tipăririi. După coşmarul guvernării legionare cu lozincile ei care anunţau revoluţia naţională, un atare titlu apărea sulfuros şi riscant, dată fiind şi amintirea paginilor ilustrate cu desene din „Cuvântul" de odinioară. I-am comunicat acest lucru autorului, fiind de părere că pentru autorizarea tipăririi va trebui procedat în consecinţă cu toată discreţia şi m-am oferit să fac unele tatonări la autorităţi în scopul propus.

La cenzura cărţilor figura atunci un unic cenzor, scriitorul Mircea Streinu, iar şef al cenzurii militare era un magistrat, maiorul Manoliu, prea modest pentru a avea păreri în domeniul literaturii. Pe Mircea Streinu îl cunoşteam bine, ne împrietenisem prin 1933-34, când el era sufletul grupării tinereşti şi al revistei „Iconar" de la Cernăuţi şi cobora regulat în capitală să ia contact cu confraţii şi cu revistele. Într-o seară de vară îl întâlnisem în faţa librăriei „Cartea Românească" de pe bulevard şi la lumina à giorno a vitrinelor a lăsat jos un ghiozdan voluminos pe care-l purta şi din el a scos un exemplar din volumul său de versuri *Itinerar cu anexe în vis*, atunci apărut, şi sprijinindu-l pe un genunchi mi-a scris autograful. După cedarea Bucovinei de nord el se refugiase împreună cu mama sa în Bucureşti şi primise acest post la cenzură. Biroul lui era la aceeaşi adresă cu cenzura presei, unde lucrasem, dar cu un etaj mai sus, într-o odăiţă înnecată totdeauna în fum de ţigară. Am luat legătura cu Mircea Streinu, l-am pus în temă şi am complotat împreună pentru a-l ajuta pe un confrate să-şi treacă lucrarea prin furcile controlului ideologic. Îi lăsasem manuscrisul, dactilografiat în două volume groase, ca să-l citească şi pe urmă am stat de vorbă. Ne sfătuisem să prezinte lucrarea în referat ca pe o simplă repovestire a Revoluţiei Franceze, obiectivă şi bazată pe documente istorice, spunând că autorul vrea să o ofere unei edituri, dar cu siguranţă nimeni nu va investi într-o lucrare de atari proporţii, semnată de un necunoscut. Referatul a fost întocmit cu concluzia *n-avem obiecţii*, şeful a avizat favorabil şi ştampila cu bunul de tipar a fost aplicată pe cele peste o mie de pagini ale manuscrisului. Culesul textului a început imediat în atelierele Editurii Socec şi *Revoluţia* a ieşit de sub teascuri la începutul anului 1943, în perioada când pe scena războiului se juca finalul catastrofei cu numele de *Stalingrad*. Erau două volume masive, ilustrate cu gravuri în lemn de graficianul Eugen Stec, polonez refugiat la noi. Despre carte au scris atunci Lovinescu şi Perpessicius, dar peste câteva luni *Revoluţia* avea să fie confiscată din librării şi interzisă. Măsura putea fi pusă în legătură cu alte acţiuni ale Ministerului de Interne, cum a fost marele număr de internări în lagărul de la Târgu-Jiu.

Cu toate proastele veşti care veneau de pe front, capitala şi-a regăsit tonusul vital şi un moment de jubilaţie în primăvara lui '43 cu premiera filmului *O noapte furtunoasă*. Luam cunoştinţă atunci de primul film românesc lucrat de un profesionist şi acesta era regizorul Jean Georgescu. Întors după o şedere în Franţa, unde învăţase meseria, el fusese considerat de mulţi ani un *far niente* până când Ion

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cantacuzino, director al Oficiului Cinematografic, a avut curajul să-l angajeze şi să-i dea de lucru.

Războiul nu se ducea numai pe front, conflicte existau şi în lumea scrisului. Iată de pildă revista „Gândirea" criticase cu severitate, de la un timp, textele filozofice din trilogiile lui Blaga şi preţuitul proaspăt academician devenise un schismatic al publicaţiei unde colabora de peste două decenii şi pe care Nichifor Crainic o transformase într-o revistă de doctrină ortodoxă. N-am fost deloc mirat când am primit de la Sibiu o nouă revistă „Saeculum" scoasă acolo de Blaga, care se despărţea de „Gândirea". Tot de la Sibiu, un grup de tineri studenţi îi adresau atunci lui E. Lovinescu o scrisoare de adeziune la ideologia literară profesată de acesta prin prevalenţa criteriului estetic în judecata critică. Aşa a luat fiinţă *Cercul literar de la Sibiu*, în fruntea căruia citeam pentru prima dată numele lui Ion Negoiţescu, Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş şi Ioanichie Olteanu. Marele critic le dădea binecuvântarea cu două luni înainte de a închide ochii...

În acea vară, primul bombardament anglo-american cu suprafortăreţele zburătoare venite de la Foggia lovea oraşul Ploieşti şi împrejurimile. Aliaţii debarcaseră în sudul Italiei, instalaseră acolo un guvern Badoglio şi înaintau spre nord, iar noi nădăjduiam să facă acelaşi lucru în Grecia şi să ajungă aici înaintea ruşilor. La sfârşitul lui septembrie asistam din partea redacţiei albe la o conferinţă cu reprezentanţii gazetelor la care Mircea Grigorescu, titularul Direcţiei Presei, anunţa suprimarea ziarului „Informaţia zilei" în care Arghezi publicase articolul *Baroane* socotit un atac la adresa lui Manfred von Killinger, ambasadorul Germaniei la Bucureşti. A urmat internarea poetului în lagărul de la Târgu Jiu. Toată lumea asculta acum „Radio Londra" care anunţa înaintarea pe front a ruşilor şi defectarea în continuare a maşinii de război germane. Munciţi de aceste veşti ne apropiam cu spaimă de ultima iarnă a războiului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RUMÄNIENBEZOGENE FORSCHUNGEN IN DEUTSCHLAND EIN BERICHT*

Eva Behring

Das Thema legt eine bilanzierende Betrachtung nahe, eine Standortbestimmung, die Defizite, Desiderata, ja vielleicht sogar Verluste, genauso verzeichnen, wie Leistungen herausstellen sollte.

Nur von wenigen Fachdisziplinen und Institutionen liegt eine Bilanz dieser Art heute vor. So konnte ich mich für meine Ausführungen auf eine Übersichtsdarstellung zur Rumänistik an den westdeutschen Universitäten von Klaus Heitmann stützen, auf den Sprache, Literatur und Geschichte umfassenden Band „Rumänistik in der Diskussion"[1] und auf eine Zusammenschau der rumänischen Philologie in der ehemaligen DDR von 1991[2] zurückgreifen. Ein allgemeiner Überblick steht erwartungsgemäß noch gänzlich aus. Soll dieser den Anspruch auf annähernd flächendeckende Erfassung erfüllen, so ist er durch eine Einzelperson wohl kaum zu leisten. So ist das hier Vorzutragende auch nur ein unvollkommenes Puzzle mit gewiß zahlreichen Lücken, die der Ergänzung bedürfen.

Zeitlicher Ausgangspunkt der Betrachtung soll 1990 sein, als ein in der deutschen Wissenschaftslandschaft einmaliger Vorgang seinen Auftakt nahm.

* Unveröffentlichter Vortrag auf dem Symposion „Die deutsch-rumänischen Beziehungen", veranstaltet vom Senator für Bildung und Wissenschaft der Freien Hansestadt Bremen, der Südosteuropa-Gesellschaft, Zweigstelle Hamburg und der Botschaft Rumäniens, Bonn, am 25. November 1994 in der Universität Bremen.

[1] Klaus Heitmann, *Die Rezeption der rumänischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*, in: „Südosteuropa-Mitteilungen", Nr. 4/1985 und *Literatura română în studii universitare vest-germane*, in „Revista de istorie şi teorie literară", XXXIV, ianuarie-martie 1986; *Rumänistik in der Diskussion. Sprache, Literatur, Geschichte*, Hrsg. Günter Holtus/Edgar Radtke, Tübingen Beiträge zur Linguistik, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1986.

[2] Jürgen Erfurt, *Fachgeschichte und Methodenkritik in der romanischen Sprachwissenschaft*; Eva Behring/Klaus Bochmann *Rumänistik in der DDR – eine Bilanz, die sich sehen lassen kann, Teil 1: Literaturwissenschaft, Teil 2: Sprachwissenschaft.* Alle Beiträge in: „Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie (OBST)" 45, September 1991.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 127 – 139, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Zwei über vierzig Jahre in ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten verlaufene Wissenschaftsentwicklungen, die doch in der gleichen Sprache stattfanden und aus den gleichen Traditionen herkamen, trafen aufeinander und erfahren seitdem einen höchst interessanten – in den Humanwissenschaften sogar spannungsreichen – Prozeß der gegenseitigen Integration.

Wie nun stellt sich heute, nach vier Jahren deutsch-deutsch vereinigter Wissenschaft die rumänienbezogene Forschung in unserem Land dar?
Gestatten Sie mir, hierauf eine Antwort zu versuchen, die neben dem quantitativen auch das qualitative Moment herauszustellen bemüht ist.

Zweifellos verfügen wir z.Z. über eine beeindruckende Anzahl von Disziplinen, Einrichtungen, Foren und Publikationsorganen, in denen – zumeist in einem größeren Kontext – die rumänische Geschichte, Kultur und Sprache, die Volkskunde und Literatur sowie andere Künste Rumäniens, aber auch die Geographie und Ethnographie, die Fauna und Flora wie die Archäologie dieses Landes erforscht werden.

Besonderes Gewicht scheinen mir in den letzten Jahren wirtschaftswissenschaftliche und juristische Fragestellungen erhalten zu haben – ein Umstand, der sich leicht aus der sozial-politischen Umbruchssituation und dem sich u.a. auch an den deutschen Gegebenheiten orientierenden Interesse Rumäniens für taugliche Wirtschaftsformen und ein gegenwartsadäquates Rechtssystem erklären läßt.

Traditionelle Zentren rumänienbezogener Forschung sind die Universitäten in Berlin, wo vor allem an der Freien Universität, aber auch an der Humboldt-Universität rumänistische Belange von publikationsfreudigen Spezialisten vertreten werden, die Universitäten in Leipzig, Heidelberg, München und Freiburg. Hervorgehoben zu werden verdienen die Bemühungen der Freien Universität, bereits im November 1991 auf einem internationalen Symposion, „Rumänien im Europa der neunziger Jahre", eine wissenschaftliche Diskussion über „Historische Prämissen und Perspektiven" Rumäniens (so das Unterthema) in Gang gesetzt zu haben, deren Ergebnisse heute in dem von Ilina Gregori und Angelika Schaser herausgegebenen Band „Rumänien im Umbruch" vorliegen. Die Universität Leipzig führte 1993 ein Kolloquium „100 Jahre Leipziger Rumänistik" durch und erarbeitete damit eine Forschungsbilanz, die für dieses Zentrum zugleich den Ausgangspunkt einer gegenwärtigen Rumänistik bezeichnet. Auch in Heidelberg und Bochum kamen in den neunziger Jahren mehrfach rumänistische Fragestellungen zur Diskussion; so u.a auch ein Thema wie „Der Beitrag Bessarabiens zur rumänischen Kultur" an der Bochumer Ruhr-Universität (im November 1994). Dort zeichnet sich die „Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur", hauptsächlich getragen von universitären Kräften, mit ihrem Fachorgan, dem „Kurier", durch eine jahrelange Pflege dieses Faches aus. Einen besonderen Stellenwert haben dort in den letzten Jahren die umfangreichen Quellenfors-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chungen Helmuth Frischs zu den deutschen Aufzeichnungen Mihai Eminescus[3]. Auch in Bamberg und Bonn, in Marburg, Münster, Mainz und Augsburg, in Greifswald, Hamburg und Bremen wird im Rahmen universitärer Aktivitäten zu Fragen der rumänischen Geschichte, Sprache, Literatur oder Ethnologie gearbeitet.

Nach meiner Übersicht sind diese Forschungen mehrheitlich, wenn nicht sogar ausschließlich, in den romanistischen Instituten der genannten Universitäten angesiedelt, haben ihre Koordinaten also vorrangig in der lateinischen Herkunft der Rumänen und der Romanität der rumänischen Kultur. Dies wird voraussichtlich auch an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena so sein, wo die Inauguration des Faches Rumänistik an der Philosophischen Fakultät im Rahmen der Romanistik 1994 erfolgt ist.

Andere kulturelle und geo-politische Bezüge hat das Rumänische an der wiedergegründeten Alma Mater in Frankfurt an der Oder, der Viadrina, wo traditionsgemäß der ostmittel – und südosteuropäische Kontext im Vordergrund steht, ein Tatbestand, der im Hinblick auf die gegenwärtig sozial und ökonomisch ähnliche Lage dieser Länder durchaus sinnvoll erscheint.

Diese Zuordnung hatte Rumänien vor 1989 in der ehemaligen DDR vordringlich an der Akademie der Wissenschaften erfahren – und zwar an den damaligen Zentralinstituten für Geschichte, Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte. An ersteren wurden die rumänische Geschichte und Sprache in Arbeitsgruppen für Osteuropa bzw. Balkanologie untersucht, in letztgenanntem wurde zur rumänischen Literatur sowohl im Verbund der romanischen wie der südosteuropäischen Literaturen gearbeitet.

Neben zahlreichen Einzelpublikationen können Gemeinschaftsarbeiten wie die „Grammatik der rumänischen Sprache der Gegenwart"[4], der Band „Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert"[5] und das „BI-Lexikon Literaturen Ost – und Südosteuropas"[6] heute als Standardwerke aus dieser Zeit gelten.

[3] Helmuth Frisch legte in den letzten Jahren mehrere grundlegende Publikationen in diesem Zusammenhang vor, wie *Der Einfluß der deutschen Sprache auf die Person und das Schaffen Eminescus*, *Un manuscris eminescian tradus din Schopenhauer* und *Die Quellen der deutschen Aufzeichnungen Eminescus I*, in: „Kurier der Bochumer Gesellschaft für rumänische Sprache und Literatur", 16/1991, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, Bochum sowie *Die Quellen der deutschen Aufzeichnungen Eminescus II*, in: ebda, 17/1993.

[4] Arthur Beyrer, Klaus Bochmann, Siegfried Bronsert, *Grammatik der rumänischen Sprache der Gegenwart*, Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1986.

[5] Hrsg. von Günther Klotz, Winfried Schröder und Peter Weber, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1977.

[6] Hrsg. von Ludwig Richter und Heinz Olschowsky, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Die südost – und ostmitteleuropäische Komponente war in der Bundesrepublik – in Ergänzung zur romanistisch orientierten universitären Forschung – traditionell an einigen, gut profilierten Instituten, bei renommierten Gesellschaften und Verbänden vertreten. Und das gilt auch heute noch.

Unter den Instituten ist hier in allererster Linie das über lange Jahre von Mathias Bernath geführte Südost-Institut in München zu nennen. Es verfügt seit 1968 über ein Länderreferat Rumänien, das mit Dionisie Ghermani und Anneli Ute Gabanyi kompetent besetzt war und ist. Beide sind Verfasser hochkarätiger Arbeiten zu Politik, Geschichte und Kulturgeschichte des Landes. Herausragende Leistungen, die aus diesem Institut hervorgingen, sind m.M. nach das vierbändige „Biographische Lexikon zur Geschichte Südosteuropas"[7] sowie die Buchpublikationen von A.U.Gabanyi über „Partei und Literatur in Rumänien seit 1945"[8] und „Die unvollendete Revolution. Rumänien zwischen Diktatur und Demokratie"[9], eine prompte Reaktion derselben Autorin auf die rumänischen Revolutionsereignisse und ihre Hintergründe.

Die im Auftrag des Südost-Instituts erscheinenden „Südostforschungen" sind als internationale Zeitschrift zur Geschichte, Kultur und Landeskunde Südosteuropas für rumänienbezogene Forschungen jedweder Art eine unverzichtbare Informationsquelle.

Am Leipziger „Institut für Länderkunde", das aus der DDR-Zeit gute Leistungen in der Erforschung der Geographie Rumäniens mitbringt, ist diese Disziplin auch heute vertreten.

Das „Osteuropainstitut Regensburg Passau" betreibt eine, im westlichen Teil Deutschland verbreitete, im Osten, der ehemaligen DDR, völlig fehlende Richtung interethnischer Forschung, wovon in der jüngsten Zeit der Band 13/1992 der „Schriftenreihe" dieses Instituts mit dem Thema „Deutsch – rumänische Sprach – und Kulturbeziehungen im 19. Jahrhundert" zeugt.

Eine neugegründete Forschungsstätte, von der man allerdings nicht weiß, ob sie Bestand haben wird, ist der unter Schirmherrschaft der Max-Planck-Gesellschaft stehende „Forschungsschwerpunkt für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas". Zunächst noch mit Sitz in Berlin, soll er bald nach Leipzig übersiedeln. Im Rahmen seines Forschungsprogramms wird gegenwärtig ein Gebiet der rumänischen Kultur bearbeitet, das bislang weder in Ost noch in West systematisch untersucht wurde. Ein breit angelegtes Projekt zum Exil der ostmitteleuropäischen Länder zwischen 1945 und 1989 bietet auch dem rumänischen Exil-Phänomen

[7] Band I-IV, hrsg. von Mathias Bernath und Felix v. Schroeder bzw. Mathias Bernath und Karl Nehring, R.Oldenbourg Verlag München, 1974-1981.

[8] Südost-Institut München, R.Oldenbourg Verlag, 1975.

[9] Piper, München Zürich, 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

großzügigen Platz. Die erste Publikation, der aus einem internationalen Kolloquium hervorgegangene Sammelband „Zwischen Dissens und Macht. Samizdat und Exilliteratur der Länder Ostmittel- und Südosteuropas", erschien 1995 im Berliner Akademie-Verlag. Er enthält zwei Beiträge zur rumänischen Literatur[10]. Falls das Institut seine Existenz sichern kann, sollen hier neben größeren Arbeiten zu den einzelnen nationalen Exil-Literaturen komparatistisch und interdisziplinär ausgerichtete Forschungen zum Thema entstehen.

Eine herausragende Stellung unter den Gesellschaften und Verbänden in der Bundesrepublik, die rumänienbezongene Forschung betreiben, nimmt die Münchener „Südosteuropa-Gesellschaft" mit ihren Zweigstellen ein.

Seit der Vereinigung sind diese Zweigstellen zügig erweitert worden, wie die Neueröffnungen in Leipzig, Erlangen-Nürnberg/Bamberg, in Tübingen und Dresden/Freiberg unter Beweis stellen. Insgesamt gibt es im wiedervereinigten Deutschland gegenwärtig 13 Filialen der Südosteuropa-Gesellschaft. Die Publikationsforen der Gesellschaft, das „Südosteuropa-Jahrbuch", die „Südosteuropa-Studien", die Reihe „Südosteuropa aktuell" und die „Südosteuropa-Mitteilungen", spiegeln die interdisziplinäre Struktur der Gesellschaft und bieten zur Zeit das wohl facettenreichste Bild wissenschaftlichen Bemühens um Rumänien als konstitutivem Teil Südosteuropas.

Wie die Veröffentlichungen haben auch die von der SOG getragenen Symposien traditionell interdisziplinäres Profil.

In jüngster Zeit waren die folgenden Tagungen rumänischen Problemen gewidmet:

Im April 1992 fand in Bukarest eine Gemeinschaftsveranstaltung mit der „Rumänischen Kulturstiftung" zum Thema „Schwerpunkte der deutsch-rumänischen Beziehungen" statt; im März/April 1994 kamen auf dem Symposion über „Rumänisch – Typologie, Klassifikation, Sprachcharakteristik" in Tutzing die Spezialisten der rumänischen Sprache zu Wort, ebenso wie im Rahmen der diesjährigen 35. Internationalen Hochschulwoche, als es um „Sprache und Politik: Die Balkansprachen in Vergangenheit und Gegenwart" ging. Im März 1995 fand in Weimar, gemeinsam mit der Fundaţia Culturală Română, ein rumänisch-deutsches Symposion über „Rumänien und die deutsche Klassik" statt.

Die Ergebnisse solch internationaler Tagungen werden stets in den o.g. einschlägigen Publikationen öffentlich gemacht und bestimmen so den gegenwärtigen Forschungsstand zu Rumänien entscheidend mit. Ist von Veranstaltungen und Tagungen die Rede, so verdienen die Friedrich-Ebert-Stiftung, die Konrad-Adenauer – und Hanns-Seidl-Stiftung Erwähnung, die – vordringlich auf die

[10] Anke Pfeifer *Wege des Widerspruchs. Die Strukturierung der rumänischen Gegenkultur* und Eva Behring *Die Rezeption des rumänischen Exils und seine Integration in die Nationalkultur. Probleme und Debatten.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Unterstützung in praktischen Fragen orientiert – bemerkenswerte Anstöße auch für das wissenschaftliche Nachdenken geben, wie die im März 1994 von der Hanns-Seidl-Stiftung in Wildbad Kreuth durchgeführte Expertentagung zum Thema „Rumänien nach der Wende" überzeugend nahelegte.

Geschichte und Situation der Deutschen in Südosteuropa gelten traditionell die Forschungen am „Südostdeutschen Kulturwerk e.V." in München. Seit der Einrichtung einer „Kontaktstelle für südostdeutsche Sprache und Literatur" im Jahre 1992 haben die dort erarbeiteten Publikationen auch im Hinblick auf Probleme und Spezifika des deutsch-rumänischen Verhältnisses in Rumänien eine spürbar neue wissenschaftliche Qualität erreicht. Zwei Bände stehen dafür, „Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute"[11] und „Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas"[12]. Hier wie auch in jüngeren Beiträgen in der Zeitschrift des Vereins, den „Südostdeutschen Vierteljahresblättern", ist der rumänische Kulturraum einbezogen in theoretische und methodologische Überlegungen, die unter Benutzung von Ergebnissen in Rezeptionsästhetik, Mentalitätsgeschichte und Systemtheorie einen Schritt hinaus versuchen über die bislang in positivistischer Tradition verharrende Komparatistik[13].

Schließlich bleibt mit Interesse abzuwarten, welches Gewicht die Rumänistik in dem im April 1994 gegründeten „Balkanromanistenverband" erhalten wird. Dieser, unter dem Dach des Deutschen Romanistenverbandes – analog etwa zum „Deutschen Lusitanistenverband" oder dem „Deutschen Hispanistenverband" – existierende Einzelverband will sich in erster Linie dem wissenschaftlichen Studium der rumänischen Sprache und Literatur widmen.

Ein verheißungsvoller Auftakt noch vor der Gründung des Verbandes war die von dessen Trägern bewirkte Publikation der rumänistischen Beiträge des ersten gesamtdeutschen Romanistentages von 1991 in einem Doppelband des „Balkanarchivs"[14].

Nach diesem vorwiegend aufzählenden Teil seien noch einige grundsätzliche Bemerkungen zur Qualität rumänienbezogener Forschung in Deutschland erlaubt.

Woran ist diese zu messen?

[11] Hrsg. von Anton Schwob, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk München, 1992.

[12] Hrsg. von Anton Schwob, ebda, 1994.

[13] Schritte in diese Richtung wurden bereits früher getan, wie dies der Sammelband *Rumänisch-deutsche Interferenzen*, hrsg. von Klaus Heitmann, in *Studia Romanica*, Heidelberg, 1986, dokumentiert, der die *Akten des Bukarester Kolloquiums über Literatur – und Geistesbeziehungen zwischen Rumänien und dem deutschen Sprachraum* vom 13.-15. Oktober 1983 enthält.

[14] '*Balkan-Archiv. Neue Folge*', hrsg. von Wolfgang Dahmen und Johannes Krämer, Band 17/18, 1992/1993, Wissenschaftlicher Verlag A.Lehmann, Gerbrunn bei Würzburg.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gewiß stellen Menge und Vielfalt der angeführten Aktivitäten schon eine bestimmte Qualität an sich dar. Mißt man diese nun an Menge und Vielfalt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit anderen ostmittel – , südosteuropäischen oder romanischen Ländern und ihren Kulturen bei uns, so ergibt sich für Rumänien eine eher bescheidene Bilanz. Sie läßt unseren Gegenstand als recht exotisches Gewächs erscheinen. Anders als die Polonistik, Hungarologie, die Bohemistik oder Serbo-Kroatistik, die Gräzistik oder Lusitanistik (um einmal alle geopolitischen, ethnokulturellen und linguistischen Zuordnungsmöglichkeiten ins Bewußtsein zu rücken), erfreuen sich Rumänien und die Rumänistik nur in seltenen Fällen einer gesonderten Betrachtung.

Schwer ist hier der Kausalzusammenhang zu klären, erinnert er doch an den Streit um die Henne und das Ei: Ist diese Situation nun dem Mangel an Spezialisten geschuldet oder hat die zu geringe Förderung des Faches zu wenige Spezialisten hervorgebracht? Erhellend für die Bestimmung des wissenschaftlichen Niveaus rumänienbezogener Forschungen in Deutschland erscheinen mir folgende Fragen:

1. Wie stellt sich der heutige Forschungsstand gemessen an unserer eigenen, der deutschen Forschungstradition des Faches dar? Zweifellos verfügen wir gegenwärtig über einen höchst interessanten wissenschaftlichen Erfahrungsschatz, der sich im Verlauf von guten vierzig Jahren, weitgehend unabhängig voneinander, in West und Ost herausbildete. Was brachte dieser Erfahrungsschatz ein? Wie nutzen wir ihn heute?

Vergleicht man die deutschen Forschungen zu Rumänien aus der Zeit vor 1990, so zeichnen sich die bundesrepublikanischen Arbeiten erwartungsgemäß durch eine große methodische und thematische Variationsbreite aus. Der in der DDR bis zu ihrem Ende niemals verwirklichte Methodenpluralismus war hier eine Selbstverständlichkeit und wirkt heute mit seinen positivistischen, geisteswissenschaftlichen, imagologischen oder hermeneutischen und mentalitätspsychologischen Ansätzen äußerst anregend.

Die ebenso weitgefächerte thematische Vielgestaltigkeit im westdeutschen Rumänistik-Erbe, von kritischen Stimmen auch als Zersplitterung der Forschungskapazitäten apostrophiert, ist zumeist den Präferenzen der einzelnen Universitäten und Spezialisten anheimgestellt und erweist sich in Tiefe und theoretischer Durchdringung als sehr unterschiedlich. Kontinuierliche Erkenntnisfortschritte lassen sich m.M.n. z.B. bei der Erforschung von Werk und Persönlichkeit des rumänischen Nationaldichters, Mihai Eminescu, feststellen[15]; substantielle

[15] Aus der Vielzahl von Arbeiten über Eminescu können hier nur diejenigen genannt werden, die das Eminescu-Bild mitformten bzw. eine Neuwertung versuchten. Zu ersteren gehören die Publikationen von Ilina Gregori, *Partikularitäten des narrativen Diskurses in Eminescus Traumerzählung <Sărmanul Dionis> (Der arme Dionys)*, in: „Romanistische Zeitschrift für

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ergebnisse liegen vor über Schriftsteller wie Mircea Eliade oder Emil Cioran, die in der nationalen Literaturgeschichtsschreibung jahrelang ausgegrenzt oder einseitig bewertet wurden[16]. Auch Probleme der rumänischen Volkskunde und Volksliteratur, wissenschaftlich gut aufbereitet von Felix Karlinger, Octavian Buhociu und Emanoil Turczinsky, sind heute der deutschen Rezeption mühelos zugänglich[17]. Eine wissenschaftliche Pionierleistung der deutschen und rumänischen Rumänistik stellen die in der Vorwendezeit begonnenen und kontinuierlich vorangetriebenen Forschungen Klaus Heitmanns zur rumänischen Sprache und Literatur in Bessarabien und Transnistrien dar[18].

Dem Heidelberger Romanisten sind auch zwei Synthesearbeiten über das Problem des nationalen Spezifikums in der rumänischen Literatur und über „Das Rumänenbild im deutschen Sprachraum. 1775-1918" zu verdanken, die nach

Literaturgeschichte" 3/4, 7. Jahrgang (1983) und *Das Märchen – eine 'Hieroglyphe der Volksseele'. Einige Bemerkungen zu Eminescus <Fät-Frumos din lacrimă>*, in: *Akten des Eminescu-Kolloquiums* in Augsburg, 1989, sowie die Aufsätze von Klaus Heitmann, *Eminescu als politischer Denker*, in: *Wechselwirkungen in der deutschen und romänischen Geisteswelt am Beispiel Mihai Eminescus*. Aus Anlaß des 125. Geburtstages des rumänischen Dichters, 1977 und von Ioan Constantinescu, *Die politische Publizistik Mihai Eminescus*, in: „Publizistik 35", 1/1990. Versuche der Neuwertung Eminescus im Rahmen deutscher Forschungen unternahm Ioan Constantinescu in den Sammelbänden *Eminescu im europäischen Kontext*, hrsg. von Ioan Constantinescu, Universität Augsburg, Südosteuropa-Gesellschaft, Augsburg-München, 1988 und *Mihai Eminescu 1889-1989. Nationale Werte – internationale Geltung*, hrsg. von Ioan Constantinescu, Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, München, 1992.

[16] Die Aufzählung von einzelnen Titeln verbietet sich hier aus Platzgründen. Doch seien einige Autoren erwähnt. Bemerkenswert sind Arbeiten von Ilina Gregori, vor allem vorantreibende Untersuchungen zu Emil Cioran, von Gerhard Damblemont über das Problem der Mehrsprachigkeit bei Cioran und Eliade, eine Monographie über Cioran von Doris Heres und komparatistische Betrachtungen zu Mircea Eliade von Wolfgang Geiger.

[17] S. vor allem Felix Karlinger, *Romanische Märchen*, Tübingen, 1962; ders. *Einführung in die romanische Volksliteratur. 1. Teil: Die romanische Volksprosa*, München, 1969; Felix Karlinger und Ovidiu Bârlea *Rumänische Volksmärchen*, Düsseldorf/Köln, 1969; Octavian Buhociu *Die rumänische Volkskultur und ihre Mythologie. Totenklage – Burschenbünde – Weihnachtslieder – Hirtenphänomene und Heldenlieder*, Wiesbaden, 1974; *Rumänische Sagen und Sagen aus Rumänien*, hrsg. und übers. von Felix Karlinger und Emanoil Turczynski, Berlin, 1982.

[18] Dazu gehören Klaus Heitmann *Erbediskussion und Erberezeption im fernen Osten der Romania. Eminescu in der Moldauischen Sowjetrepublik*, in: *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*. Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag, Verlag B.R.Günter Amsterdam, 1988; ders. Stichwort *206. Rumänisch: Moldauisch*, in: *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL)*, Band/Volume III, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1989; ders. *Limba şi literatura română în Basarabia şi Transnistria (aşa-numita limbă şi literatură moldovenească)* (I), in: „Revista de lingvistică şi ştiinţă literară", Nr. 4/1991, (II), *ebda.*, Nr. 5/1991. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang auch das Kolloquium der Bochumer Ruhr-Universität vom 18.11.1994 zum Thema *Der Beitrag Bessarabien zur rumänischen Kultur* und der Vortrag von Anneli U. Gabanyi über *Moldova – von der Sowjetrepublik zum zweiten rumänischen Staat* im Südost-Institut München am 14.12.1994.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

meinem Dafürhalten zur Pflichtliteratur rumänienbezogenen Forschens in Deutschland gehören[19].

Im allgemeinen fanden westdeutsche Synthesebemühngen vorrangig in Nachschlagewerken oder Sammelbänden gelungene Umsetzung, wofür das bereits erwähnte „Biographische Lexikon Südosteuropas" und der 1977 erschienene Band „Rumänien" in der von Klaus-Detlev Grothusen herausgebrachten Südosteuropa-Handbücher-Reihe als Beispiele stehen.

Das wissenschaftliche Erbe aud DDR-Zeiten weist dagegen andere Vorzüge und Insuffizienzen auf. Aus der an den Hochschulen und Akademie der Wissenschaften betriebenen Rumänien-Forschung gingen zahlreiche Publikationen hervor, die – wie bereits gesagt – gründliche Analysen der Geographie, Sprache und Literatur des Landes darstellen, dagegen in einem Fach wie Geschichte mehr als anderswo die system-üblichen Beschränkungen auf bestimmte Epochen, Erscheinungen und Zusammenhänge offenbaren.

In der 1991 in den 'Osnabrücker Beiträgen zur Sprachtheorie' veröffentlichten Bilanz der DDR-Rumänistik wird die Situation des Faches rückblickend so beschrieben: „Einen Sonderfall der Gegenstandsspezifik bildet(e) die Vorzugsstellung Rumänistik als Philologie eines „Brudervolkes". Die in den alten Bundesländern am Rande der Romanistik angesiedelte Disziplin hatte unter den Romanist- Innen der DDR verhältnismäßig viele Anhänger, wenn sie in absoluten Zahlen ausgedrückt auch nicht mehr als zwei Hände voll waren. Dabei ist das Kuriosum zu vermerken, daß an der Universität Leipzig 1976 eine Professur für rumänische Sprache eingerichtet wurde, wogegen es daselbst bis heute noch keine für französische Sprachwissenschaft gibt... 14 Dissertationen und 4 Habilitationen, eine rege Editionstätigkeit, ...häufige rumänistische Tagungen besonders in den siebziger Jahren u.s.w. beweisen, daß eine Disziplin prosperieren konnte, wenn der Zugang zu den Quellen möglich und staatliche Förderung halbwegs gewährt wurde."[20].

Bekanntlich war für diese staatliche Förderung ein recht hoher Preis zu entrichten. Materiell zahlten alle mit der immer prekärer werdenden ökonomischen Gesamtsituation in der DDR – doch davon soll hier nicht die Rede sein. Der ideelle Preis bestand in der abverlangten Bedienung bestimmter wissenschaftsideologischer Vorgaben, die nur allzu bekannt sind.

[19] Klaus Heitmann, *Das rumänische Phänomen. Die Frage des nationalen Spezifikums in der Selbstbesinnung der rumänischen Literatur seit 1900*, in: „Südostforschungen", Bd. XXIX, 1970, Oldenburg/München; ders. *Das Rumänenbild im deutschen Sprachraum 1775-1918. Eine imagologische Studie*, in: „Studia Transylvanica 12", Böhlau Verlag Köln Wien, 1985.

[20] Klaus Bochmann/Jürgen Erfurt, *Vorwort* zu *Romanistik zwischen Engagement und Verweigerung* in: *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie (OBST) 45;* September 1991, S. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bis Mitte der siebziger Jahre waren die vorzugsweise erforschten Gegenstände auch im Hinblick auf Rumänien die sozialistischen bzw. frühsozialistischen sowie die sog. kritisch-realistischen Traditionslinien in Geschichte, Kultur und Literatur, die rationalistischen Richtungen in der Philosophie und Kulturphilosophie, bestimmte, an der „Klassikdoktrin Georg Lukacs" ausgerichtete Gipfelleistungen der klassischen Literatur und spezifische Bereiche romantischen Dichtens und Denkens (die sog. revolutionäre Romantik). Erst ab Mitte der siebziger Jahre konnte man sich auch anderen, bislang verpönten Richtungen rumänischer Geistigkeit unde Kunst zuwenden: dem Traditionalismus, der Moderne und Avantgarde. Die entsprechenden Stichworte und Autoren erschienen in den Fachlexika, Studien und kommentierte Anthologien kamen heraus, Dissertations– und Habilitationsthemen ließen sich freier gestalten.

Die verordnete Methode humanwissenschaftlicher Forschung war die sozialhistorische Betrachtung, gegen die allerdings ja nur etwas einzuwenden ist, wenn sie zur Vulgärsoziologie herabgewirtschaftet oder zum Ausschließlichkeitsprinzip erhoben wird. Theorieintensive Anstrengungen um die Integration rezeptions – und wirkungsgeschichtlicher Fragestellungen ab den endsiebziger Jahren haben eine solche Vulgarisierung an den genannten DDR – Forschungsstätten weitgehend verhindert, den Ausschließlichkeitsanspruch – über viele Jahre immer wieder erhoben – abgemildert und schließlich aufgesprengt. Es entstanden Arbeiten, die auch aus heutiger Sicht bestehen. Im allgemeinen weisen die aus der DDR überkommenen Forschungen zu Rumänien einen stärker synthetisierenden Charakter auf als die – meist sehr abgegrenzte Probleme traktierenden – Publikationen in der Bundesrepublik.

Auch hierfür gibt es eine systemimmanente Erklärung: Von Geographie, Geschichte, Kultur und Kunst der sozialistischen Nachbarländer sollte ein möglichst umfassendes und kohärentes Bild vermittelt werden. Freilich fiel dieses, auch im Hinblick auf Rumänien, durchaus nicht immer nach partei – und wissenschaftspolitischem Wunschdenken aus, war in seinem Wahrheitsgehalt mehrheitlich von der wissenschaftlichen Redlichkeit des Bearbeiters geprägt. So entstanden umfassende Analysen zum rumänischen Sprach – und Geschichtsbewußtsein im 18. und 19. Jahrhundert[21], zu soziolinguistischen Problemen[22], Überblicksarbeiten zur rumänischen Lyrik, zur Prosa des 20.

[21] Werner Bahner, *Das Sprach – und Geschichtsbewußtsein in der rumänischen Literatur von 1780-1880*, Akademie-Verlag Berlin, 1967.

[22] Auch hier würde eine Aufzählung von Titeln den Rahmen sprengen; doch sollen die Autoren genannt werden, die sich vor allem mit soziolinguistischen Problemstellungen in der ehemaligen DDR beschäftigten. Dazu gehören Werner Bahner, Klaus Bochmann, Johannes Thiele, Arthur Beyrer, Bärbel Techtmeier, Siegfried Bronsert.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Jahrhunderts, zur Avantgarde[23]; so konnte ein Abriß der rumänischen Literatur erarbeitet werden, der in der Nachwendezeit abgeschlossen und 1994 veröffentlicht wurde[24].

2. Ein zweiter Bezugsfaktor, aus dem sich die Qualität rumänienbezogener Forschung in Deutschland bestimmen läßt, ist der Vergleich mit anderen Ländern. Nach meinem Überblick kommen dafür im wesentlichen Italien und Frankreich in Fage, wo es – wie in Deutschland – eine kontinuierliche, bis heute lebendige wissenschaftliche Beschäftigung mit der romanischen Schwester im Südosten Europas gibt.

Aus meinen – allerdings unvollkommenen – Kenntnissen heraus möchte ich annehmen, daß es in der rumänistischen Wissenschaaftslandschaft der heutigen Bundesrepublik sehr wohl qualitätsanaloge Arbeiten gibt zu Werken wie den in Frankreich und in Italien erschienenen literaturgeschichtlichen Abrissen Basil Munteanos und Gino Lupis oder den Avantgarde-Arbeiten Marco Cugnos aus den siebziger und achtziger Jahren.

Und auch in der traditionellen Kontinuität universitärer Forschung, für die in diesen Ländern Namen stehen wie Rosa del Conte, Marie-Luiza Valmarin, Marco Cugno, Alexandru Niculescu oder Curiol, Mario Roque, Hélène Lenz und Cicerone Poghirc, halten die Leistungen der deutschen Rumänistik einem Vergleich durchaus Stand.

Gleiches gilt im Hinblick auf die langjährigen, verdienstvollen Arbeiten der Moskauer Rumänisten Juri Koshevnikov und Michail Fridman.

3. Schließlich zu einem letzten, allerdings recht interessanten Paradigma für die Qualitätsbestimmung rumänienbezogener Forschungen in Deutschland: Inwieweit gehen diese konform bzw. unterscheiden sich von der rumänistischen Forschung rumänischer Wissenschaftler, für die diese ja die nationale Wissenschaft schlechthin ist? Auch dieser Vergleich ist ein qualitatives Kriterium unserer Arbeit, das normalerweise freilich nichts zu tun hat mit hohem oder niedrigem Niveau, sondern mit einer bestimmten Spezifik der entsprechenden Wissenschaftstradition in den Ländern. Etwas anders ist die Situation aus der Zeit der Diktatur zu bewerten. Für einen Vergleich eignen sich hierbei vor allem die Geschichts – und Literaturwissenschaft.

[23] z.B. ausführlich kommentierte Anthologien wie *Rumänische Stücke*, hrsg. von Irina Weigl, kommentiert von Valentin Lupescu, Verlag Volk und Welt, Berlin, 1977; *Lyrik aus Rumänien*, Reclam Leipzig, 1980, *Die tanzende Katze. Rumänische Erzähler des 20. Jahrhunderts*, Reclam 1985 und *Texte der rumänischen Avantgarde. 1907-1947*, Reclam, 1988, alle hersg. und kommentiert von Eva Behring.

[24] *Rumänische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* von Eva Behring, Universitätsverlag Konstanz, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

In den Jahren staatlicher Wissenschaftsgängelei in Rumänien leisteten vor allem deutsche Historiker aus der Bundesrepublik wichtige Beiträge zur Objektivierung des rumänischen Geschichtsbildes, das unter dem Druck ceauşistischer Geschichtsmanipulation an Wissenschaftlichkeit verloren hatte. Als weiteres Exempel seien noch einige Worte über mein eigenes, engeres Fach gestattet.

Auch in der deutschen rumänistischen Literaturwissenschaft liegen uns im Hinblick auf die Nähe zur rumänischen Rumänistik heute zwei Erfahrungsstränge vor.

In der Bundesrepublik hing der Austausch mit den Wissenschaftlern in Rumänien von den konjunkturellen wissenschafts – und kulturpolitischen „Tauwetterzeiten" ab, während die Spezialisten aus der DDR permanenten Kontakt zu ihren Fachkollegen pflegen konnten, sich auf den gleichen Quellenfundus stützten, durch offizielle Abkommen jährlich längere Aufenthalte in Rumänien finanziert erhielten.

So führte die westdeutsche rumänistische Forschung im wesentlichen die Tradition ihres Faches fort, was sich in der Wahl bestimmter, mit dem zur Verfügung stehenden Quellenmaterial auch zu leistenden Themen und Gegenständen und in der erwähnten vielfältigen Benutzung und Weiterentwicklung von traditionellen und neueren Methoden äußerte.

Die DDR-Rumänistik, durch die sozialistische Literaturdoktrin theoretisch und methodisch auf die gleichen Positionen mit den rumänischen Fachkollegen eingeschworen, nabelte sich nur allmählich von einer weitgehenden Übereinstimmung mit rumänischen Schwerpunktsetzungen und Verfahrensweisen ab. Wie alle fremdnational betriebenen Philologien, die in sehr engem Kontakt mit der jeweiligen Forschung im Lande stehen, verharrte auch sie in einer Art Nachvollzug des dortigen Forschungsstandes, bis sich aus dem Anliegen einer adäquaten Vermittlung der rumänischen Kultur und Literatur an einen deutschen Interessentenkreis (in der damaligen DDR) eigene Positionen, Wertungen und Instrumentarien entwickelten.

So existiert heute ein sehr anregendes doppeltes Spannungsfeld zwischen der langsam zusammenwachsenden deutsch-deutschen Rumänistik auf der einen und der rumänischen und deutschen Rumänistik auf der anderen Seite.

Auch dieses Spannungsgefälle ist nach meinem Dafürhalten eine Qualität, die wir in der Arbeit und in den nunmehr hoffentlich auf lange Sicht uneingeschränkten Kontakten mit unseren rumänischen Partnern und Kollegen zum Tragen bringen sollten.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CERCETĂRI GERMANE LEGATE DE ROMÂNIA. O DARE DE SEAMĂ

REZUMAT

În materialul de faţă, prezentat la simpozionul cu tema „Relaţii germano-române" (Bremen, 25 noiembrie 1994), autoarea îşi propune o evaluare cantitativă şi calitativă a românisticii germane din perioada 1990-1994.

Drept urmare, prima parte a expunerii trece în revistă instituţii, centre universitare, manifestări ştiinţifice, proiecte în curs de elaborare şi publicaţii (în volume şi în periodice) al căror obiect l-a constituit/îl constituie parţial sau integral cercetarea istoriei, etnografiei, limbii şi literaturii române.

Partea a doua urmăreşte un bilanţ calitativ. Îl obţine punând în paralel:

- cele două fire de tradiţie în cele două state germane (R.D.G.: cercetări sintetice, dar tributare ideologiei oficiale; R.F.G.: pluralism metodologic, dar risipire tematică), în curs de integrare în momentul de faţă;

- românistica din Germania cu polonistica, ungaristica etc. din aceeaşi ţară (rezultate în defavoarea primei discipline);

- românistica din Germania cu aceea din Franţa şi Italia (rezultate estimate ca fiin comparabile);

- românistica din Germania cu românistica din România (rezultate diferite în cele două foste state germane, în funcţie de conjunctura politică diferită).

Specificul disciplinei în Germania este considerat a fi dat de existenţa unui câmp de tensiune fertil între românistica germano-germană, pe de-o parte, românistica română şi cea germană, de cealaltă parte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MODELUL FRANCEZ ÎN RELAŢIA CENTRU–PERIFERIE (EUROPA DE SUD-EST)

Mircea Muthu

Unitatea în diversitate a Europei de Sud-Est este mai descifrabilă, azi, din unghiul examenului interdisciplinar. Să reamintim, mai întâi, că elementele definitorii pentru orice ţară europeană – spiritul grec, legislaţia de extracţie romană şi creştinismul – sunt regăsibile, într-o alchimie particulară, şi în acest spaţiu greco-slavo-latin, centripetal prin lanţurile muntoase ce îl străbat de la nord spre sud şi centrifugal prin prezenţa litoralului marin în toate punctele cardinale. Aşezarea geografică generală (între Orient şi Occident, la confinele Europei cu Asia), ataşamentul organic la romanitatea prelungită sub „forma de universalitate" a mileniului bizantin (Nicolae Iorga), modelul spiritual creştin în cheie preponderent ortodoxă şi, nu în ultimul rând, amintirea dureroasă a unui trecut încă apropiat, deci nesedimentat şi marcat – ieri: de impactul secular cu Semiluna; azi: de deceniile post-Yalta – au făcut posibilă apariţia/cristalizarea *balcanităţii* ce acoperă, în opinia noastră, o axiologie comună popoarelor din această zonă, localizabilă între veacurile XV şi XIX. Coordonatele enunţate particularizează atât clasicitatea constitutivă a „romanităţii orientale" din nordul Dunării (Theodor Capidan) cât şi, prin extrapolare, vocaţia europeană a sud-dunăreanului. Dacă, în acest context, umanismul reprezenta – în forma lui bizantină şi apoi consacrată, din secolele XVI şi XVII – o primă etapă de integrare programatică în marile curente culturale europene, emergenţa romantică şi cristalizarea naţiunilor după 1848 a constituit un al doilea efort integrator. Aceste procese iterative de racordare nu pot fi înţelese în întreaga lor complexitate decât prin plasarea Europei de Sud-Est în cadrul raportului dintre *centru* şi *periferie* ce se re-discută acum în cel puţin două contextualizări postulate de istoria post-Columb: confruntarea, la nivel planetar, dintre Nord şi Sud şi apoi relaţia, restrânsă la continentul nostru, dintre Vestul industrializat, cu societatea de consum şi aflată într-un lent declin începând cu prima criză a petrolului, şi Estul abia ieşit din utopia dureroasă a ideologiei de sursă marxist-leninistă. Dacă, iarăşi în general vorbind, nu s-a produs o răsturnare copernicană în relaţia dintre *periferia* considerată ca alteritate la *centrul* imperial, semnele unei atare schimbări sunt mereu mai evidente de-a lungul ultimelor două secole. Exemplificările pot fi extrase din sfera geopolitică, economică, culturală

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 141 – 145, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau din morfologia socială. Aş observa, în primul rând, situaţia de Janus sui-generis a sud-estului: făcând parte din Turcocraţie după 1453, aproape întregul complex de popoare răsăritene gravitează în jurul Istanbulului turcesc, dar nutrind speranţa colectivă în schimbarea axei de orientare spre Vestul ce, treptat, se consolida. Dar fostul *polis* bizantin este el însuşi alogen[1], Istanbulul impune cu forţa un model de fapt periferial din punct de vedere economic şi social. În condiţiile secularei *pax ottomanica* nu numai că vechi centre princiare decad, precum Târnovo, Ohrid sau Târgovişte, ca să apară altele (Nicopol, Sarajevo, Skopljie etc.), dar asistăm la un accelerat proces de ruralizare a oraşelor, astfel că „începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea Balcanii devin periferia unei periferii"[2]. Or, această dublă marginalizare a unui areal policultural şi multilingv a contribuit la amplificarea şi, implicit, la perpetuarea decalajului faţă de *centrele* din vestul Europei. Era firească, în acest context, forţa iradiantă, dominantă a centrului imperial, ce n-a putut „sparge" însă coeziunea şi identitatea unor enclave ca Muntenegru, zone din Albania, o parte din Peloponez etc. Paralel, în lumea greacă şi de influenţă ia naştere un alt curent spiritual, care „solidarizează centrul şi periferia în aceeaşi atitudine de rezistenţă împotriva forţelor de ocupaţie[3]". Hellenismul, „Bizanţul după Bizanţ" (Nicolae Iorga) sau Marea Idee circumscriu o direcţie la început subterană, apoi manifestă, culminând cu momentul Rhigas Velestinlis şi în evenimentele de la 1821. Această direcţie se articulează pe un proces de fapt mai larg, acela al trecerii de la o formă culturală de caracter universal, postbizantin la modelele naţionale ale culturilor sud-estice[4]. Laicizarea, timidă, a gândirii în condiţiile menţinerii ideologiei dominante încă a ortodoxismului, cum o mărturiseşte Dimitrie Cantemir în *Divanul*, şi, implicit, inexistenţa deocamdată, la începutul veacului al XVIII-lea, a unei burghezii

[1] „Capitala imperiului turcesc adăposteşte cu vremea între zidurile sale trei straturi diferite de civilizaţie: occidentul, reprezentat prin coloniile italiene, franceze şi celelalte, orientul bizantin şi orientul musulman. Oraşul ajunge să capete un aspect cosmopolit din ce în ce mai pronunţat şi, începând prin a fi o piaţă de mărfuri, ajunge în cele din urmă o puternică piaţă de idei" (D.Popovici, *Studii literare*, vol. I, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 72).

[2] Andrei Pippidi, *Centre et Périphérie dans le Sud-Est de l'Europe à l'époque médiévale et prémoderne*, în „Revue des Etudes Sud-Est Européennes", XXXI, 1993, nr. 3/4, p. 279: „Ce n'est pas seulement le résultat de la modification des rapports economiques entre l'Empire Ottoman et l'Europe Occidentale, rapport qui exprime une vulnérabilité politique trop visible à l'époque de la «crise orientale». C'est aussi l'effet de la ruralisation des villes".

[3] Andrei Pippidi, *studiul citat*, p. 271.

[4] Pentru Alexandru Duţu „în transformarea formei bizantine în modele naţionale sunt trei aspecte care se impun a fi luate în considerare: caracterul predominant universal al formei transmise, evoluţia pe care a cunoscut-o tradiţia în perioada modernă şi rolul curţilor princiare române în acest proces" (*Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 210). Vezi şi studiul nostru *„Postbizantin" sau „premodern"?*, în *Cultură şi societate*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991, p. 179-185, vol. colectiv îngrijit de Al.Zub.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

puternice configurează un cadru mental unde, la început, „numai modelul absolutist francez putea găsi un ecou favorabil" şi nu *modelul englez*, mai competitiv în partea vestică a continentului[5]. Dar rolul cu adevărat funcţional al modelului francez este decis de 1789, deci din momentul când, în sud-est, „revoluţia este recunoscută drept metodă a transformărilor sociale"[6]. Prestigiul Revoluţiei Franceze a amplificat, în primul rând, ecourile iluminismului vestic în circulaţia cărţii, în instituţionalizarea culturii sau în înmulţirea numărului de dascăli francezi şi de secretari la curţile princiare. S-au precizat, în al doilea rând, componentele mari ce intră în alcătuirea modelului: universalismul limbii care a mondializat, în chip treptat, şi valori culturale din Rusia, din ţările Orientului etc.; politica franceză pentru menţinerea echilibrului în „chestiunea orientală"; răspândirea continentală a *Declaraţiei Drepturilor Omului* ce va conduce la intensificarea conştiinţei de sine a grupurilor etnice[7]; autoritatea luminilor în gramatică franceză, dovedită de cunoaşterea scrierilor lui Voltaire sau de răspândirea poeziei neoclasice în greacă şi română; senzaţia de organicitate[8] pe care o transmitea, încă din secolul al XVII-lea, cultura franceză. În sfârşit, în al treilea rând, 1789, dar şi campaniile lui Napoleon produc breşe adânci, la nivelul mentalităţii, în relaţia general-obedientă a sud-estului cu centrul imperial. Raporturile se înveninează până aproape de ruptură, exemplar fiind destinul tragic al amintitului Rhigas Velestinlis care înfăptuia, în gândirea sa, o veritabilă simbioză între *ecumenismul bizantin, idealul Greciei clasice*, şi, nu întâmplător, *ideile Franţei revoluţionare*[9]. De altminteri, faimosul *Imn de război (Thurios)*, tipărit la 1797, este alcătuit de Rhigas după model francez.

În această primă etapă de acţiune, să-i spunem preponderent luministă, *modelul francez* slăbeşte, pe de o parte, influenţa exercitată de centrul Turcocraţiei asupra sud-estului, fiind – pe de altă parte – constitutiv procesului incipient de occidentalizare care, în sud-est, cunoaşte ritmuri şi cauze diferite. Astfel, în vreme ce Rusia lui Petru cel Mare adoptă elemente ale modelului în variantă absolutistă prin ucaz împărătesc, dar înaintea sud-estului, la slavii de sud, adică în Bulgaria şi

[5] Radiografierea comparativă a modelelor *francez* şi *englez* a fost făcută de Robert Mandrou, *L'Europe absolutiste. Raison et Raison d'Etat 1649-1775*, Ed. Fayard, 1977.

[6] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 165.

[7] „Avant la Révolution Française – observa Nicolae Iorga – il n'y a pas cette conception nette de la Nation, de la Nation qui a ses droits, par dessus lesquels aucun gouvernement ne peut passer" (*La Révolution Française et le Sud-Est de l'Europe*, în „Revue Historique Sud-Est Européenne", X, 1993, nr. 10-12, p. 360. Vezi şi *La France et le Sud-Est de l'Europe*, în „Revue Historique...", XIII, 1936, nr. 1/3; 4/6.

[8] „Organicitatea acestei culturi explică desigur puterea ei exemplară, încă actuală – credea Vl. Streinu – şi tot ea face ca nu o dată să se spună Franţei, pe drept, Elada modernă, fiind în adevăr replica europeană a supravieţuirii Eladei prin cultură, după cucerirea romană" (*Elada modernă*, în *Pagini de critică literară*, III, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 375).

[9] Cf. L.Vranoussis, *Rigas – un patriot grec din Principate*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Serbia, procesul a fost mult încetinit în absența unei clase aristocratice și datorită drasticului regim otoman, ceea ce nu se întâmplă în Grecia – dincolo de funcția acuzat-conservatoare a bisericii ortodoxe de aici – și mai ales în Principatele Române, unde „occidentalizarea a fost cea mai rapidă, cea mai spontană, favorizată fiind de apartenența la familia popoarelor neolatine și de afinitățile sentimentale și temperamentale cu italienii și cu francezii, în sfârșit, de afirmarea aproape obsesivă a latinității"[10]. Directă sau mediată de cultura neogreacă în Principate, consacrată de *modelul german* în unele zone (Transilvania, Croația), influența franceză coagulează – la grade diferite în întregul areal sud-estic – în cel puțin trei domenii, respectiv ideile politice, structurile administrative și dreptul. Franceza devine, treptat, noua *lingua franca* a Balcanilor, ea înlocuiește în doar câteva decenii limba greacă în Principate, prefăcându-se într-un instrument de comunicare prioritar.

O dată cu emergența romantică înregistrăm cea de-a doua etapă funcțională a modelului francez, în interiorul căruia s-a produs o mutație semnificativă, ce a permis de fapt operativitatea sa în continuare în cadrul societăților din Europa de Sud-Est. Altfel spus, acest model renunță la difuzarea programului dependent de politica centrului napoleonian și post-napoleonian, ca să susțină în schimb, tot programatic, ideile de libertate, egalitate, fraternitate care nu puteau să nu „prindă" imediat într-o epocă de ecloziune și de cristalizare a națiunilor. Iată de ce descoperirea identităților naționale și îmbinarea acesteia cu conceptul de independență au fost fără-ndoială accelerate de exemplul Franței revoluționare și romantice[11]. Oricum, întoarcerea axei de orientare politică și culturală într-o Turcocrație aflată în destrămare ireversibilă este redevabilă și procesului de eroziune, aproape secular, înfăptuit de modelul francez. El contribuie hotărâtor în această perioadă (în prima jumătate a veacului trecut) la devierea spre Vest a relațiilor sud-estului mereu periferic în linie geopolitică, militară și economică. Un nou tip de dependență se insinuează acum între nu mai puțin de trei centre imperiale ce își dispută întâietatea și spațiul sud-est european, încă nedesprins *de facto* și nici *de jure* (cu excepția, totuși, a Greciei) de Istanbul. Este semnificativ, de aceea, faptul că influența franceză provoacă replieri și opoziții, deocamdată diseminate. Astfel, încă în 1837 cărturarul Ioan Maiorescu publică în „Foaia literară" din Brașov un articol incendiar la adresa mimetismului, atitudine formalizată apoi de fiul său, Titu Maiorescu, în celebra teorie a „formelor fără fond". Dacă, într-adevăr, modelul francez a provocat numeroase imitații fără

[10] Neagu Djuvara, *Între Orient și Occident*. „Țările Române la începutul epocii moderne, 1800-1848", Editura Humanitas, București, 1995, p. 9 și 308 („Nicăieri în Europa influența franceză nu va fi fost mai adâncă și mai durabilă decât în țările române").

[11] „Miticul cosmopolit întreținut de luminism se prăbușește. De la marea patrie europeană imaginată în secolul al XVIII-lea se trece la Europa patriilor, caracteristică secolului al XIX-lea și romantismului" (Paul Cornea, *op.cit.*, p. 468).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conținut[12], nu e mai puțin adevărat că el își păstrează calitatea de reper și de sprijin efectiv în alinierea noastră la valorile occidentului[13]. Pe de altă parte, excesul de influență era normal să producă saturație, finalizată în necesare distanțări ulterioare, dar sensul general, de la Paris spre București, să zicem, nu dispare nici în secolul nostru. În același timp însă, jocul complicat al constantelor și al variabilelor a condus, în cadrul competiției cu alte modele, la diminuarea forței de penetrație a ideilor în vestmânt francez. Începând cu a doua jumătate a secolului trecut, influențele germane și apoi engleze mențin complexul centrului în culturile sud-estice. Dar până la o atare deviere de atitudine mentală aș conchide că, în funcție de persuasiunea modelului francez, din istoria premodernă și modernă a Europei de Sud-Est se pot deduce două etape în încercarea generală de a se ieși din *limes*, din marginalitate. Astfel, într-o primă fază, exemplul francez a contribuit la slăbirea legăturilor de dependență cu centrul turcocratic și, în același timp, a îndemnat la adoptarea, în bună măsură mimetică, a unei perspective în care conceptul de „Europă franceză" se dovedește deplin funcțional, augmentat fiind de ecourile Revoluției, de campaniile lui Napoleon și de universalismul limbii. A doua fază, circumscrisă de cristalizarea statelor naționale, e mai degrabă o replică la model, un răspuns policentric, în cadrul căruia „Europa franceză" (Louis Réau) și, într-o mai mică măsură, „Italia dinafara Italiei" (Antonio Gramsci) au o funcție mai puțin „modelatoare" și mai mult „catalitică" (L. Blaga) în procesul decantărilor repetate, socio-politice și culturale. Ex-centric în continuare, sud-estul european va intra în veacul al XX-lea în aceeași stare de criză, dublată de conștientizarea restrângerii geografiei spirituale a Vestului la un alt model, cel occidentalocentric.

[12] Un alt exemplu, semnalat cu amărăciune de Al. Odobescu de pildă, îl constituie restaurările neinspirate de monumente istorice și arhitecturale din a doua jumătate a secolului trecut.

[13] Cf. vol. îngrijit de Marin Jucu, *Jules Michelet și revoluționarii români în documente și scrieri de epocă (1846-1870)*, Editura Dacia, Cluj, 1982, unde un laitmotiv al istoricului francez adresat corespondenților săi este „fiți voi înșivă!".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEZIA LUI FRIEDRICH NIETZSCHE

Cornel Mihai Ionescu

Într-o scrisoare din 19 octombrie 1864, trimisă din colegiul din Pforta, unde urma studiile secundare, Nietzsche, adolescentul de 17 ani, îl numea pe Hölderlin, cel mai mare poet liric al Germaniei, „poetul meu iubit" (*mein Lieblingdichter*). Nu peste mulţi ani, el îl va aşeza alături de Kleist, Leopardi şi Shelley, în companie ilustră, fără îndoială, dar suspect de heteroclită, compătimindu-i pentru falsul idealism şi delicateţea excesivă care au sortit geniul lor unei morţi premature. Cu un cinism bufon şi crispat, în care prefer să descifrez mai curând nevoia de a exorciza spaima pentru o soartă analoagă decât plenitudinea vitală şi lipsa jovială a premoniţiei, Nietzsche va spune: „Sunt destul de dur ca să râd de pierzania lor". Să nu fi ştiut el, cel despre care spune în *Ecce homo*, că ar fi dobândit, prin suferinţă, „acea artă de filigran a cuprinderii şi înţelegerii, sensibilitatea pentru nuanţe, pentru tot ceea ce este mai fin şi mai subtil", să nu fi intuit, oare, cu ajutorul acestui dar izvorât din ceea ce, în admirabila sa *Rugăciune*, Pascal numea „buna întrebuinţare a bolilor", că „duritatea" autentică exclude cinismul real şi, cu atât mai mult, pe cel curativ, apotropaic? Să nu fi aflat oare Nietzsche că duritatea presupune un complement secret şi paradoxal de duioşie şi delicateţe şi, mai ales, o demnitate care-i interzice să batjocorească dezastrul oricărui spirit, al celui mai neînsemnat ca şi al celui mai ales? La o dată atât de timpurie a tragicei lui existenţe, prezumtiva „duritate" nietzscheană este, deja, fantasmatică şi histrionică.

Primele versuri ale lui Nietzsche mărturisesc, deopotrivă, aspiraţia spre înrădăcinarea într-un tărâm, dorinţa de a fi ocrotit de un orizont familiar şi sentimentul că rătăceşte pe teritoriul unei patrii străine în care s-a pierdut ca urmare a unei traume imemoriale. Fiu şi nepot de pastori, Nietzsche traversează, în copilărie şi adolescenţă, toate formele unei devoţiuni intense; gravitatea sa prea puţin infantilă şi şcolărească, precum şi solemnitatea expresivă cu care recita textele sacre impresionau pe colegii săi de la şcoala din Naumburg, care l-au denumit „micul pastor". Fervoarea precoce este marcată însă, la fel de timpuriu, de simptome ale unui gnosticism care prefigurează unul din caracterele fundamentale ale gândirii lui Nietzsche şi una din principalele cauze ale indubitabilei lui modernităţi. Amintindu-şi, mai târziu, acest început al vieţii lui spirituale,

RITL. XLIV. 1996, nr. 1 – 4, p. 147 – 152, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nietzsche va remarca evoluția precipitată de la o pietate convențională (stranie doar prin precocitatea și intensitatea trăirii) spre o formă extremă de heterodoxie care aspiră să dezvăluie nimic mai mult decât însăși originea răului, rezolvând astfel dilema cea mai dificilă a ontologiei creștine. „La doisprezece ani, mărturisește Nietzsche, l-am văzut pe Dumnezeu în toată gloria sa. De la vârsta de treisprezece ani, mă bântuia problema originii răului... Credeam că-i acord întreaga cinstire lui Dumnezeu, făcând din el părintele răului." Într-un poem scris la vârsta de 14 ani, cu prilejul Crăciunului, liceanul Nietzsche este copleșit nu atât de miracolul întrupării Logosului și al pogorârii transcendenței în istorie, cât de un lirism al ascensiunii, al transparenței aerului înălțimilor, al ușurinței și bucuriei pe care el îl va numi „alcionic" și în care apar deja elemente ale bestiarului simbolic ce va însoți itinerariul spiritual al lui Zarathustra: vulturul și ciocârlia. „O, zi atât de minunată, zi atât de bună,/ îmbătătoare, miraculoasă,/ liberă și aeriană precum vulturul,/ strălucitoare, răcoroasă și pură/ asemeni izvorului țâșnit din țarini/ între maluri înflorite.// Inima mea se umple de bucurie la vederea ta/ Și se înalță în văzduh ca o ciocârlie./ Mi se pare că aud un concert de harfe/ care-mi încredințează/ în sunete misterioase/ o blândă taină pe care/ urechea mea o ascultă vrăjită." Peste un an, în 1859, această bucurie aeriană și luminoasă, abia înfiorată de taina sacră a țâșnirii izvorului sau a limpezimii înaltului, această jubilare, copilărească încă, se precipită într-o ideologie în care identificăm locurile comune ale gnosticismului: amnezia, căderea din tărâmul originar, rătăcirea provizorie într-o patrie străină, nostalgia, în sens etimologic, adică dorul de întoarcere întreținut de stimuli care produc anamneza, amintirea căderii și a identității adevăratei patrii. Adolescentul de 15 ani are acum premoniția destinului său de *homo viator*, de rătăcitor aflat în căutarea tărâmului salubru pe care va avea adesea iluzia că l-a aflat, înainte de a se adânci și de a se pierde pe cărările labirintului din care nu există scăpare. „Blândul clopot al serii/ vibrează peste câmpie./ El știe să-mi spună/ că-n această lume/ nimeni nu și-a aflat vreodată/ Patria, fericirea Patriei:/ de cum ieșim din țărână/ ne întoarcem în țărână.// Când vibrează astfel clopotele/ visez/ că noi toți trebuie să ajungem/ în patria veșnică./ Fericit cel ce trăiește/ fermecat de pământ/ și cântă cântecele țării,/ preamărind această fericire."

Într-un alt poem din 1859, adolescentul Nietzsche contemplă în depărtare, cu o privire melancolică, astrele strălucitoare ale vieții lui, cu sufletul despărțit între elan și o „beție temătoare" de viitor. Asemeni unui călător poposit pe creste, a cărui privire străbate depărtările, cuprins de un „fior tainic", el are viziunea viitorului fericit și a urcușului spre bucuriile cerești. Dar acest ansamblu de elemente care conține, deja, esența imaginarului nietzschean: ascensiunea alpină, contemplația extaziată în lumina și aerul pur al crestelor, fiorul numinos care însuflețește o existență eliberată de rigorile derizorii ale contingenței – „gândurile uscate și zadarnice" – toată această melancolică, dar senină contemplare a astrelor premonitorii este pecetluită de imaginea finală, un *topos* al imageriei antice și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

danteşti – „barca lui Caron se balansează sub privirile mele". Prin acest *anticlimax* final, artificiu retoric subtil în poemul unui adolescent de 15 ani, crestele alpine se surpă narcisic în oglinda neagră a fluviului infernal, ascensiunea spre „bucurii veşnice" se converteşte în inversul ei: nu coborârea, ci „balansul", pendularea indecidabilă între două sensuri spirituale simultan postulate, Dumnezeu şi originea răului, sensuri opuse sau identice, opuse şi, în acelaşi timp, identice; opuse pentru că identice. Călătorul gnostic – *homo viator*, aflat în căutarea originii şi a patriei, devine luntraşul Caron – *le Baterlier*, celebra arcană neagră a Tarocului, al cărui simbolism iniţiatic nu-i era străin lui Nietzsche. Caron reprezintă, la această dată timpurie, prima ipostază a unui arhetip a cărui întrupare desăvârşită va fi Zarathustra. „Barca lui Caron se clatină sub privirile mele", spune poetul la 15 ani. În *Aşa grăit-a Zarathustra* (personaj simbolic al cărui nume, în limba farsi, înseamnă „stea de aur"), marea operă încheiată în 1885, steaua profetului care anunţă ultimilor oameni venirea „supraomului" „dansează, suspendată, deasupra haosului". Ascensiunea, suspensia şi balansul reprezintă dinamisme simbolice aflate nu în raport de opoziţie sau de succesiune, ci de conversiune reciprocă. Acest fapt confirmă valoarea premonitorie a simbolurilor care alcătuiesc imaginarul nietzschean, într-o structură de exemplară coerenţă. Este revelator, sub acest aspect, un poem din 1860 – *Blânda bătrână*, în care adolescentul de 16 ani anticipă, în stilul convenţional al romantismului târziu şi provincial, prelungita sa agonie dintre primele zile de ianuarie 1889 şi 25 august 1900. Pentru că „bătrâna cuminte" scăldată în fericirea simplă a primăverii reprezintă, fără îndoială, un simulacru al arhetipului Anima, care structurează inconştientul feminin al bărbatului, în concepţia lui Carl Gustav Jung. Cu o blândeţe în care fascinaţia şi oroarea se neutralizează în mod secret, adolescentul de 16 ani contemplă, halucinat de o nostalgie inversă abia disimulată de dorinţa identificării extatice, imaginea a ceea ce va fi, cu adevărat, abia după un interval patetic pe care ar dori să-l suprime. Rareori în istoria spiritului, nu ciclul veşnicei reîntoarceri pe care o va predica filozoful, ci simplul cerc al existenţei unice şi irepetabile începe cu o imagine halucinantă a sfârşitului, a unui sfârşit căruia îi trebuie 11 ani pentru a se încheia. „În soarele toropitor, în odihna amiezii/ zace, mut, ospiciul;/ o blândă bătrână stă la fereastră/ cu chipul palid de ceară./ Ochii ei sunt şterşi, părul de zăpadă;/ rochia e curăţică şi simplă;/ pare că se simte bine şi surâde în pace/ în soarele cald. La fereastră înfloreşte un trandafir,/ năpădit de un roi de albine:/ blânda bătrână nu tulbură, oare,/ zumzetul fremătător?/ Privirea ei se cufundă în sărbătoarea soarelui,/ în această fericire mută:/ în cer va fi încă şi mai frumos,/ dragă, blândă bătrână."

După 39 de ani de la data scrierii acestui admirabil poem, Nietzsche i-a trimis de la Torino la Berlin prietenului său, compozitorul Peter Gast, numit acum „mein maestro Pietro" un bilet, ultimul text scris de el înaintea întunecării definitive: „Cântă-mi un cântec nou; lumea s-a schimbat la faţă, iar cerurile se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bucură. Cel Răstignit pe cruce". Mai mult decât identificarea finală cu cel adorat în copilărie şi hulit în tot restul vieţii, mai mult decât reminiscenţele tonului de jubilaţie al psalmilor, vibrează în acest text final o exuberanţă temperată şi o bucurie calmă, în sfârşit mântuită de tragic, adică de tot ceea ce era paroxistic, orgiastic şi sfâşietor în spiritul dionisiac. În bucuria atonă cu care privirile bătrânei se pierd în „sărbătoarea solară", amiază blândă lipsită de excesul ei anihilant, adolescentul de 16 ani are viziunea anticipată a transfigurării durerii sale într-o bucurie care depăşeşte eul, în sfârşit regăsit, şi cuprinde cerurile în care acest eu devine undă a unui puls cosmic.

Identificarea salvatoare a lui Nietzsche cu cel Răstignit nu reprezintă doar ultimul moment al unui proces spiritual care îi dăruieşte acea stranie formă de absenţă pe care nu o putem aproxima cu gândul decât ca o pace inefabilă; ea împlineşte o aspiraţie pe care în 1862 poezia lui Nietzsche o mărturiseşte, în mod explicit, ca dorinţă de fuziune totală şi definitivă cu Mântuitorul, nu într-un paroxism al orgoliului teozei, când cei uniţi rămân distincţi în unitate, ci în forma unei pierderi de sine într-o transcendenţă ce se precizează, în virtutea ascensiunii, ca paradox al transcendenţei abisale. „Doamne, tu ai chemat:/ alerg şi aştept/ la picioarele tronului tău/ Înflăcărat de iubire,/ lumină ce vine din adâncul inimii,/ Cu durere privirea ta îmi străpunge inima:/ Vin, Doamne.// Mă rătăcisem/ buimăcit de ameţeală,/ căzut,/ sortit chinurilor iadului./ Tu te înălţai în depărtare;/ Privirea ta, negrăit de mobilă./ s-a oprit adesea asupră-mi!/ Iată-mă venind plin de avânt.// Mă cutremur de groază/ în faţa prăpăstiilor întunecate/ ale păcatului/ şi ochiul meu nu vrea să privească trecutul./ Nu te pot părăsi;/ în nopţile cumplite,/ răvăşit de tristeţe/ te privesc şi lupt să rămân în preajma ta.// Eşti atât de blândă,/ atât de credincioasă,/ plină de adevărată şi adâncă duioşie,/ O, arătare iubită a Mântuitorului păcatelor!/ Împlineşte-mi dorinţa,/ jurământul netăgăduit/ de a mă pierde în abisul iubirii tale,/ atârnat de crucea ta!".

În mod paradoxal, dar nu surprinzător în desfăşurarea itinerariului spiritual, acest pathos al fuziunii este semnul unei ambiguităţi intrinseci oricărei transcenderi: el poate semnifica, deopotrivă, şi în mod indecidabil, iminenţa împlinirii aspiraţiei şi punctul de inflexiune în care aceasta îşi modifică direcţia şi sensul. Poemul *Getsemani şi Golgota*, scris în 1864, la vârsta de 20 de ani atestă încă menţinerea devoţiunii lui Nietzsche în formele tradiţionale ale creştinismului de tip protestant, în care, pe fondul sumbrei soteriologii transmise de gândirea Sf. Augustin, asupra bucuriei naive a întrupării precumpăneşte dramaturgia patimilor: „Locuri ale unui prea sfânt trecut/ Getsemani şi Golgota/ voi trimiteţi vestirea supremei bucurii în veşnicie:/ Voi rostiţi împăcarea omului cu Dumnezeu,/ prin Inima care, aici, a luptat/ iar acolo şi-a vărsat sângele şi a învins moartea".

Dar în acelaşi an, 1864, la terminarea studiilor la colegiul din Pforta, o experienţă religioasă de un fel deosebit de al celei creştine face ca în planul conştiinţei să irumpă un nivel mai arhaic al inconştientului lui Nietzsche, saturat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de o energie numinoasă excesivă şi aducând în lumină un arhetip de natură gnostică, un *Deus incognitus* de o extremă ambiguitate ce pare a fi substratul din care se desprind şi în care se resorb, ca simulacre aproximative, divinităţile până acum venerate. Acest zeu necunoscut nu este „Dumnezeul ascuns" al profetului Isaia şi al lui Pascal, pe care Nietzsche l-a căutat, cum spunea Pascal, „gemând", cu certitudinea plină de paradoxală anxietate că poate căuta doar cel care a găsit deja.

Întrunind mai toate valenţele „numinosului" pe care le distinge cu subtilitate fenomenologia sacrului, întreprinsă de Rudolf Otto, acest zeu întreţine patosul şi febra căutării a ceea ce nu a fost mai dinainte găsit. El este mai arhaic decât Logosul care creează realul ca existenţă plină de sens prin întruparea Cuvântului. Înţelepciunii acestui înţeles cosmic el îi substituie o „orglie", o „urgie", o energie excesivă şi distrugătoare, manifestată ca o *pneuma*, ca suflare pustiitoare. „Încă o dată, înainte de a-mi continua drumul/ şi de a arunca o privire dinaintea mea,/ însingurat, înalţ braţele/ spre tine, în preajma căruia caut adăpost,/ şi căruia, în abisurile inimii mele,/ i-am înălţat în chip solemn altare,/ pentru ca fără încetare/ să mă cheme glasul tău.// Adânc sunt săpate în inima mea/ aceste cuvinte de foc:/ zeului necunoscut./ Al lui sunt, chiar dacă în gloatele răufăcătorilor/ am zăbovit până la ceasul acesta;/ al tău sunt şi simt legăturile/ care mă covârşesc în lupta mea/ şi, în dorinţa mea de a fugi,/ mă silesc în slujba lui.// Vreau să te cunosc, Necunoscutule,/ tu, ale cărui gheare se înfig adânc în sufletul meu,/ tu, care treci prin viaţa mea ca un urangutan;/ tu, cel cu neputinţă de a fi cuprins, asemeni mie;/ Vreau să te cunosc şi, mai mult decât atât, să te slujesc".

„Dumnezeul ascuns" aflat în centrul cristologiei pascaliene se revelă şi se ascunde în scopul îndeplinirii proiectului său soteriologic. El reprezintă Logosul întrupat, sustras unei intelecţii imediate, lipsită de meritul căutării îndurerate, prin ascunderea sa sub vălul figurilor naturii, întrupării şi al substanţelor Sfintei Împărtăşanii. Ascunderea este însă provizorie şi strategică; ea precede şi pregăteşte revelarea deplină a adevărului prin asumpţia celor două ordini naturale, a trupurilor şi a sufletelor, în ordinea supranaturală a graţiei. În gândirea lui Pascal, adevărul suprem nu este dobândit nici prin gnoză, adică prin cunoaştere, nici prin fuziune mistică a sufletului cu Dumnezeu fără mediaţia Cuvântului întrupat în Iisus Cristos. Nietzsche substituie acum misticii fuziunii cu Iisus, prin care urmărea anularea sinelui în principiul absolut transcendent, întrupat în Iisus, proiectul gnostic al „cunoaşterii" divinului consubstanţial lui şi situat într-o intimitate mai adâncă decât însuşi lăuntrul lui, ca o paradoxală transcendenţă imanentă. Cunoaşterea acestei energii sacre înseamnă captare, circumscriere a ei în sfera unui concept şi, ca atare, rostire a ei, adică modulare a *pneumei* devastatoare ca logos articulat şi inteligibil, desfăşurat în istoricitatea sintaxei, a enunţului, enunţării şi intelecţiei lor. Proiect grandios, dar superfluu, pentru că întruparea Logosului în Iisus Cristos l-a realizat în chip desăvârşit. Regresie schizomorfă spre un nivel al

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

psihismului profund, locuit de Dionysos, simulacru şi precursor, în sensibilitatea şi imaginarul gnostic, al lui Iisus. Printre numeroasele sale atribute auspiciale, cel de *Bromios*, „cel care urlă ca un vânt puternic", corespunde acestei ipostaze a „zeului necunoscut", pe care Zarathustra însuşi o asumă: „Wahrlich, ein starker Wind ist Zarathustra..." (Cu adevărat, Zarathustra este un vânt puternic). În admirabilul *Imn către Mistral*, ultimul din *Cântecele prinţului Vogelfrei*, publicate la sfârşitul *Ştiinţei vesele* (*Die Froliche Wiesenschaft*) din 1882, această pneumă dionisiacă este, în mod explicit, geamănă a spiritului lui Nietzsche: „Vânt Mistral, tu care vânezi norii,/ Ucizi suferinţa, purifici cerul/ Cât de mult te iubesc, o, vânt care urli!/ Nu suntem, oare, amândoi născuţi din acelaşi pântec;/ începuturi menite pe vecie aceluiaşi destin?".

În ultima frază din *Ecce homo*, Nietzsche dezvăluie schizomorfia ca structură a spiritului său: „M-aţi înţeles, deci, Dionysos împotriva Crucificatului..." În preajma întunecării definitive, în biletul trimis lui Peter Gast, el suprimă antinomia lor şi îi identifică într-o coalescenţă care transfigurează lumea, bucură cerurile şi-l adâncesc în lumina excesivă a unei nopţi al cărei farmec inspiră un „cântec nou", mai presus de orice limbaj.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CÂTEVA „CUVINTE PĂDUREȚE" DESPRE AVANGARDA LITERARĂ

Gabriela Duda

Istoria literaturii române de la începutul secolului al XX-lea consemnează un fapt rar întâlnit până atunci: gestul de sincronizare cu mişcarea literară occidentală de avangardă. Sincronizarea nu privea, de fapt, creaţia literară, ci se limita la înregistrarea critică, neutră, mai rar entuziastă a primelor manifestări futuriste (15, 596-597). Începutul a fost făcut prin publicarea în revista craioveană „Democraţia" a „Primului manifest futurist", semnat de T.F.Marinetti şi apărut în ziarul parizian „Le Figaro" la 21 februarie 1909. Dar promptitudinea gestului – versiunea românească a manifestului apare concomitent cu versiunea originală – nu trebuie să înşele. Ea nu a reflectat atât preocuparea cronicarilor literari de a-şi acorda tonul relatărilor cu ceea ce se petrecea în lumea literară de pe continent, cât un gest de curtoazie faţă de Marinetti care, în dorinţa de-şi asigura publicitatea, trimisese textul la o serie de reviste din Europa. Celor de la „Democraţia" sau „Biblioteca modernă" (tot o revistă craioveană), numele lui Marinetti nu le era necunoscut, aşa încât textul programatic din 1909, ce anunţa o schimbare radicală de direcţie literară, nu putea fi primit decât cu legitim interes. Dar chiar din răspunsul pe care Mihai Drăgănescu i-l dă lui Marinetti în „Democraţia" se întrevede una dintre temele principale care, cu variaţii, vor da consistenţă receptării avangardei în general şi, în subsidiar, a celei româneşti: căci, de cele mai multe ori, elementele de estetică şi de ideologie literară, vizând fenomenul european, constituie fundalul pe care se încheagă discursul critic având ca obiect avangarda literară românească. În esenţă, tema se reducea la o afirmaţie de bun simţ: „Noi trebuie să ne cunoaştem strămoşii de care italienii s-au plictisit" (18, 596). Cu alte cuvinte, dacă italienii îşi puteau îngădui luxul (necesar, afirmau unele voci) de a se erija în demolatori ai tradiţiilor culturale anchilozate, românii aveau de construit, într-un spaţiu cultural încă nesedimentat, totul; dacă italienii puteau să se împotrivească violent academismului şi solemnităţii decadente, care împinseseră artele într-o stare de marasm, românii, de abia intraţi în istoria culturală europeană modernă, aveau de edificat o tradiţie, înainte de a-şi pune problema să o demoleze.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 153 – 164, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-a spus că dadaismul nu a putut prinde rădăcini pe teren românesc, pentru că literatura română era prea tânără ca să-i poată accepta radicalitatea negației. Afirmația este corectă, doar că ea s-ar cere extinsă și pentru futurism, cronologic primul curent de avangardă și, într-un sens, tiparul care se regăsește în toate celelalte *-isme* ce au agitat primele decenii ale veacului nostru. Comentariile dedicate futurismului consemnează, aproape la unison, cel puțin un dubiu de principiu cu privire la oportunitatea de a-l urma pe Marinetti și pe ceilalți futuriști în experiențele lor riscate. De aceea, în 1912, cînd Nicolae Davidescu va afirma în *Variații pe manifestul viitoriștilor* că futurismul și-a justificat pentru un moment existența zgomotoasă o va face cu conștiința că această mișcare se situa încă în anticamera artei, pe care – era încrezător, iar faptul că reia textul în volumul *Aspecte și direcții literare* din 1921 dovedește că optimismul i-a rămas nealterat – modernismul urma să o realizeze: „Tot ce știm despre autorul manifestului este că, în clipe de justificată revoltă împotriva banalității curente și a spiritului de imitație, a spus lucruri de înaltă higienă sufletească. Așa, bunăoară, ideea că trebuie ucis în literatură curentul și banalul clar de lună este cât se poate de tonică. S-a mai ridicat, apoi, împotriva tutulor formelor de imitație și a preamărit toate formele de originalitate. A susținut că trebuiesc măturate toate subiectele uzate și înlocuite cu exprimarea amețitoarei noastre vieți moderne, făurită din mândrie omenească, din oțel și din viteză înfrigurată" (3a, 41). Și, ignorând că, de fapt, ceea ce propunea avangarda era chiar o estetică a provizoratului, a efemerului, conchide în virtutea gândirii sale clasicizante: „Manifestul lui Marinetti poate fi luat drept o reacțiune binevenită [...]. Părțile absurde sau nefolositoare vor cădea de la sine; părțile bune vor rămâne, în principiu, ca un mineral brut, din care vor scoate, cei ce vor veni, metalul prețios" (3a, 42).

De o asemenea bunăvoință, mișcarea „viitoristă" se va bucura foarte scurt timp. Curând, după înregistrarea primelor reacții, futurismul și, în suita lor cronologică, celelalte curente de avangardă vor cunoaște un tratament dur, care merge de la acuzația de incompatibilitate cu spiritul românesc până la învinuirea de impostură intelectuală și comportament patologic. Registrul foarte amplu al acestor acuzații, amestecând respingerea argumentată estetic cu valorificarea amănuntului involuntar pitoresc, pune totuși în evidență anumite linii de forță: ele nu caracterizează numai spațiul românesc, ci reprezintă, așa cum Adrian Marino a remarcat, constante, chiar stereotipii ale receptării mișcărilor de avangardă, configurând așa-numitul „ciclu interior" (9, 1044).

Au existat mai curând accente decât teme distincte, care au particularizat receptarea avangardei în spațiul românesc. Un asemenea accent, frecvent distribuit în mediile noastre literare de orientare tradiționalistă, a fost acela că mișcările de avangardă sunt – din capul locului – străine de „spiritul literaturii române". Chiar și într-o revistă relativ binevoitoare față de manifestările artistice moderniste, cum a fost „Universul literar", dadaismul este respins, între altele, pentru că reprezintă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un produs de import, nu rezultatul unei evoluții firești a literaturii române (20). Atitudinea conservatoare îmbracă multe aspecte, dar unul dintre ele se arată mult prea adesea pentru a nu fi socotit caracteristic: îl găsim exprimat cu toată vigoarea unui spirit ce nu cunoștea compromisul și jumătățile de măsură într-un articol al lui Nicolae Iorga din 1924, publicat în „Ramuri" și reprodus de „Cuvântul literar și artistic". Tribunul neamului se ridica împotriva noilor curente, în care vedea „o conspirație contra sănătății morale a acestui popor", și încheia pe o notă de sumbră profeție: „Fără îndoială, dacă generațiile viitoare vor ști să pună la punct pe literatorii desfrânării estetice, antiliterare, împărțeala aceasta (în literatura de avangardă și modernistă, n.n.) din urmă va pune cele două etichete de osândă pe literatura veacului, fără osebire de curent literar, și va scrie pe una, cu litere roșii expresioniste, cubiste sau futuriste: Tiribomba!" (7).

Modelul Nicolae Iorga și-a găsit repede adepți, așa încât revista „Țara noastră" va respinge în bloc arta noului val, pentru „aspectul [ei] amorf și **internațional** (s.n.)" (19), în numele unui sănătos tradiționalism românesc. În întreaga producție publicistică apărută în deceniul al patrulea, tema incompatibilității dintre mișcările literare de ultimă oră și evoluția literaturii române – incompatibilitate ce s-ar fi putut dovedi cu argumente istorice – devine dominantă pentru acea parte a presei noastre literare, aflată în zona de influență a ideologiei literare conservatoare. Toate argumentele estetice, invocate pentru respingerea modernismului și a avangardei propriu-zise, se subordonează acestei teme, nu de puține ori colorată – așa cum o dovedesc articolele publicate în „Cuvântul literar și artistic", „Curentul", „Buna Vestire" sau „Cuget clar" – de atitudini xenofobe sau antisemite. Verdictul dat de Radu Gyr în „Revista dobrogeană" se materializează în respingerea în bloc a avangardei, corp străin, amenințare cu disoluția și degenerescența pentru literatura națională: „Întregul val de insurecție artistico-literară nu are nici o aderență cu sufletul creator românesc, după cum e lipsit de orice tangență cu marele frumos și [...] elementele lui structurale sunt numai acelea ale negativismului și anarhiei" (6).

Atentatul la spiritul național este dublat de atentatul la stabilitatea structurilor sociale și politice: suprarealiștii (români ca și cei de pretutindeni), simpatizanți de stânga, agită idei de acțiune politică antiburgheză, ceea ce le atrage etichetarea infamantă de „marxiști". Într-un articol ce reia textul conferinței ținute la Universitatea „N. Iorga" în 1935, Nicolae Roșu nu ezită să avanseze supoziția unei legături necesare între avangardă, comunism și... spionaj (15), iar Horia Stamatu vorbește despre prelungirea stângii literare prin stânga politică, ambele destabilizatoare (17). În această privință, intuiția era exactă: stânga literară nu putea fi despărțită de stânga politică sau, dacă ne gândim pe de o parte la acțiunile concertate ale futuriștilor de susținere a fascismului și a naționalismului fervent, pe de alta la simpatiile față de comunismul sovietic ale unora dintre suprarealiști, de gândirea și acțiunea politică extremistă: ambele constituiau o amenințare pentru stabilitatea structurilor sociale și culturale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dincolo de asemenea atitudini, provocate de opțiuni ideologice ireconciliabile, se menține însă acuzația de violentare a literaturii române, care, aflată încă la vârsta primei tinereți, trebuia să-și consolideze o tradiție, înainte de a-și pune problema să o demoleze. Afirmația care susține firesc atitudinea ostilă avangardismului apare cu o frecvență semnificativă: futurismul, dadaismul ori constructivismul nu exprimă realități românești; aceste curente sunt produse „de import", transplantate artificial în spațiul nostru cultural. Pe fondul indistincției dintre modernism, înțeles în sensul cel mai larg al cuvântului, și curentele de avangardă – caracteristică ce imprimă, cel puțin parțial, discursului critic din epocă acel sincretism care a marcat și creația literară propriu-zisă – se decantează treptat atitudinile de negare violentă, de negare circumspectă, de scepticism, de încercare de a înțelege și de a decide verdictul în cunoștință de cauză.

Cu argumente mai bine articulate și folosind un ton mai ponderat se exprimă Ion Pillat: fondul demonstrației este însă același. Într-o conferință ținută la 27 februarie 1917 la Ateneul Român, Ion Pillat aducea discuția pe terenul incompatibilității **structurale** între modernism și literatura română. În esență, demonstrația lui se limitează la încercarea de a răspunde la o întrebare la care alți apărători ai tradiționalismului aveau de dinainte răspunsul pregătit: concordă caracteristicile literaturii populare românești, din care literatura noastră cultă își trage seva, cu modernismul? Răspunsul este, ca și în celelalte cazuri evocate mai sus, negativ, numai că Pillat conferă deciziei sale temeiul unei argumentări ce ține seama deopotrivă de psihologia colectivă a poporului român și de caracteristicile de ordin estetic ale literaturii române. Poporului îi lipsește misterul sufletesc, „acea taină nebuloasă" ce conferă farmec literaturilor nordice; de aceea, el vădește o predispoziție naturală pentru exprimarea clară, ordonată, care pune în valoare proporțiile și simetriile. Dispozițiile artistice firești ale poporului român sunt marcate de plasticitate, caracteristică opusă artei moderne, abstractă și nebuloasă. Și „spiritul" limbii române, așa cum este ea plămădită din plasticitatea de sorginte greco-latină și din muzicalitatea slavă, este străin modernismului, obsedat de retorica artificioasă a neologismului agresiv.

Operând distincția necesară între modernism și spiritul modern, Ion Pillat așază evoluția firească a spiritului modern în prelungirea tradiției: „Adevăratul spirit modern pleacă de la un germene viu, preexistent în organismul nostru etnic, căci viața înseamnă continuitate și nu discontinuitate și generația spontană" (13b). Doar o asemenea evoluție organică ar putea da naștere formelor moderne „vii", în timp ce falsul modernism – așa cum socotește poetul că a fost mișcarea „decadentă" din jurul lui Macedonski sau, mai recent, „aberația" suprarealistă – este din capul locului o formă „moartă". Prin urmare, spiritul modern reprezintă o „altoire rodnică și necesară pe trunchiul tradiției" vii (13a), în timp ce modernismul nu înseamnă decât adaptarea și imitarea unor produse fără corespondent în tradiția românească. Trecutul nu poate fi făcut *tabula rasa*, ci trebuie reconsiderat într-un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

proiect de sinteză artistică creatoare, aşa cum – crede Pillat – până la acea dată nu o realizase în literatura noastră decât Eminescu. Şi conchide profetic: trebuie să fim „nu europeni în România, ci români în Europa de mâine" (13b); românii îşi vor găsi identitatea spirituală şi culturală numai dacă vor şti să aducă acea notă specifică în concertul civilizaţiei europene.

Textul lui Ion Pillat mai introduce însă o altă temă, şi aceasta recurentă în peisajul criticii literare interbelice despre avangardă şi modernism: curentele noi au reprezentat nu numai negarea tradiţiei naţionale, încă tânără, dar şi negarea Tradiţiei culturale şi literare în absolut, un atac de o violenţă fără precedent – se înţelege, nejustificată ! – la adresa valorilor autentice, clasice. Respingerea lui Pillat o aminteşte pe cea a lui Ortega y Gasset (12, 3 şi urm.) care, în numele tradiţiei culturale umaniste, grav ameninţată, relega avangarda pur şi simplu ca pe o triplă primejdie: socială, morală, estetică. Denunţând lipsa de măsură, spiritul „demonic" al noii arte, Pillat nu ezită să-şi precizeze diagnosticul: „Proporţia, măsura clasică şi clară a cedat locul unui neoromantism excesiv, dizarmonios,confuz şi sombru" (13b). Nu altceva va afirma un an mai târziu în conferinţa amintită şi N. Roşu (15), amintind de marele *bluff* numit dadaism, iar „Falanga" îşi făcea o datorie de onoare ca, într-un editorial, să-i cheme la luptă pe toţi reprezentanţii clasicismului literar să ţină piept „misticismului anarhic"al avangardei (5). Cât despre teoreticianul capodoperei – Mihalache Dragomirescu – , acesta atacă cu hotărâre „lipsa de energie, expresia alambicată, absenţa ritmului, lipsa de plasticitate a imaginilor, egotismul şi îndrăzneala inculturii", toate însemne ale unui tip de scriitură, ce pierduse ideea de respect pentru literatură şi pentru atributele ei perene (4).

De altfel, învinuirea de răsturnare a valorilor statornicite constituie una dintre cele mai grave acuzaţii aduse avangardismului în variantă europeană sau românească. Radu Gyr merge chiar până la identificarea avangardei şi a mişcării moderniste cu anarhismul distructiv al bunelor tradiţii (6), iar o teză de doctorat publicată în 1932, care încerca o analiză globală a fenomenului poetic românesc de ultimă oră, aparţinând lui Constantin I. Emilian, purta chiar titlul semnificativ *Anarhismul poetic*. Noua literatură s-a înălţat „pe culmea haosului estetic" va decreta N. Roşu (15), haos promovat nu din convingere, ci din neputinţă creatoare şi întreţinerea confuziei de ierarhii estetice. Această din urmă temă de meditaţie constituie şi miezul reflexiilor lui Mihail Sebastian asupra modernismului românesc.

Arta nouă s-a lăsat târâtă de „temperamentul" ei nestăpânit într-o aventură îndoielnică, când, de fapt, ar fi trebuit să se întoarcă asupra ei înseşi, într-o mişcare necesară de clarificare a propriilor temeiuri: dacă nu a executat această mişcare, sugerează M. Sebastian, este pentru că temeiurile nici nu au existat. Modernismul „la noi nu a izbutit nici măcar o aproximativă înţelegere de sine şi nu a păstrat o consecvenţă în transformările lui şi mai ales în valorile recunoscute de el, tocmai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pentru că era lipsit de proprie orientare. Criteriul său a fost temperamentul. Principiul său de viață de asemeni" (16a). Imprecizia, lipsa de direcție, nestatornicia modernismului a permis ca valorilor certe – între care M. Sebastian îi include pe I. Vinea, I. Barbu, C. Brâncuși, M. Iancu – să li se alăture farsorii și veleitarii jalnici, complet lipsiți de talent. În loc să devină ceea ce promisese la început că va fi, adică o revistă „a regăsirii de sine" a literaturii noastre, „Contimporanul" a sfârșit prin a deveni, ca și celelalte foi obscure prin care avangardiștii făceau mult zgomot pentru nimic, o revistă „de temperamente", fără direcție proprie, cultivând vanitățile mărunte. Ca și celelalte reviste ale modernismului nostru, „Contimporanul" a eșuat în diletantism (16b). Pentru M. Sebastian, „carierele" literare ale lui St. Roll, Saşa Pană, Victor Brauner sau M. Cosma sunt „Cariere hazlii cu trei trepte egale, ducând spre terasa largă a unei celebrități europene – fiindcă necontrolabilă: mediocritate, pastișă, revoltă." Pe toți aceștia îi caracterizează cochetăria ieftină și diletantismul: „puțin Freud [...], puțin André Breton, puțin Apollinaire și mult, foarte mult tupeu" (16b).

Nu altul avea să fie fondul discuției deschise de Pompiliu Constantinescu în 1930, cu ocazia vizitei lui T. F. Marinetti în România. Cronica „mondenă", amuzat-acidă, pe marginea acestui eveniment, căruia i s-a acordat o atenție disproporționată în raport cu semnificația lui reală (futurismul era oricum la acea dată o etapă depășită), se însoțește cu reflexii cu caracter de generalitate, ce merg în sensul sublinierii lipsei de seriozitate, a superficialității și a diletantismului practicat de „extremismul literar": „Experiența îndelungată a istoriei literare ne-a învățat să privim cu simpatie indulgentă, cu rezerve amuzate, dar și cu ochi deschis orice veleitate de inovație. Dacă nu orice manifest va recolta opere viabile, putem întrezări orientări virtuale și în zbaterea extremismului poetic. Genii în disponibilitate, teoreticieni de o zi, meteori prăbușiți în focuri de artificii, copii teribili care vor muri de senilitate precoce, farseuri simpli sau poeți susceptibili de evoluții organice – ce pitoresc spectacol formează pionii extremismului poetic!" (2a). Cu câțiva ani mai înainte, N. Davidescu încercase chiar să schițeze portretul-robot al poetului diletant și, semnificativ, între exemplificări îl include, alături de Z. Stancu sau V. Bârgăuanu, pe I. Voronca cu cel mai realizat dintre volumele sale de versuri, *Ulise* (3b).

Avangarda a practicat acțiunile de „comando" literar, execuțiile la scenă deschisă, „terorismul" (atât de neprielnic adevăratei creații literare, avertiza încă din 1912 în legătură cu „viitoriștii" tot Nicolae Davidescu – 3a), dar aceste stridențe manifestate în planul „ideologiei literare" și a acțiunii scriitoricești nu reprezintă, în fond, decât semnele unei evidente lipse de maturitate. Aproape toți scriitorii care au aderat la mișcarea de avangardă s-au îndepărtat ulterior de ea, pe măsură ce și-au conștientizat natura talentului lor: avangarda este o „boală" a copilăriei artistice, pe care unii nu vor sau nu pot să o depășească: acesta pare să fie de altfel sensul seriei de cronici pe care Pompiliu Constantinescu le publică în „Vremea".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Comentariul la scrierile lui Urmuz, adunate în volum de Saşa Pană, lasă loc chiar unei asemenea concluzii: „Aerul de farsă al scrisului lui Urmuz e semnul creaţiei minore şi încă haotice a unui începător care n-a posedat şi mijloacele depline ale artei, spre a-şi fixa o personalitate trainică, dincolo de ciudăţenii şi mistificări voite" (2b).

Dar poate cea mai gravă acuzaţie adusă literaturii de avangardă şi moderniste este aceea de impostură intelectuală şi artistică, pe care o întreţineau zgomotos agitatorii de circumstanţă. Poezia lui Ilarie Voronca îi apare lui C. Orăscu drept întruchiparea „celei mai sinistre farse" (11), pentru că practică deliberat demenţa simulată, anarhismul formal, dezechilibrul intelectual, care încearcă să acopere o dezolantă platitudine de idei şi simţire poetică. Lui Pompiliu Constantinescu futurismul i se arată ca un spectacol, pe jumătate comic, pe jumătate grotesc, regizat de „cel mai mare actor al Poeziei", de „un fachir cu renume mondial" (2a), maestru în organizarea şedinţelor de hipnoză colectivă pentru naivii veleitari. Nici alte varietăţi ale avangardismului nu se bucură de un tratament mai clement. Dadaismul – dincolo de toate păcatele ce derivă din internaţionalismul său ce friza cinismul şi negativismul dizolvant („Venea din neant şi în haos se îndrepta" – 15) –, expresionismul german, învecinat cu patologicul pur, dar mai ales suprarealismul apar ca tot atâtea întruchipări ale contrafacerii cu pretenţii de artisticitate, efemeride de o clipă pe apa mişcătoare a timpului. Acesta din urmă adună cele mai radicale contestări: „Suprarealismul a fost [...] mai mult o experienţă psihologică de exasperată desprindere a eului de realitate – va scrie P. Constantinescu într-o cronică la *Femeia de aer*, poemul lui C. Nisipeanu –, un joc, dacă nu o joacă, a automatismului, un delir al subconştientului, o fabricaţie în serie, pe planul oniricului, şi o destrăbălare a imaginii" (2d) şi, în acord cu I. Pillat care observase deja primejdia locului comun şi a banalităţii („Nimic nu seamănă mai bine cu o poezie suprarealistă decât o altă poezie suprarealistă" – 13b), conchidea: „Rareori lirismul a dat dovadă de o mai sterilă uniformitate" (2d).

Foarte adesea comentariile la plachetele semnate de St. Roll, I. Voronca, S. Pană, E. Ionescu sau G. Naum tind să se coloreze negativ, în sensul denunţării pretenţiilor de autoritate literară reclamată impetuos, fără nici o acoperire în fond. Primele apariţii editoriale ale lui Eugen Ionescu – *Elegii pentru fiinţe mici* şi *Nu* – în care Pompiliu Constantinescu întrevedea comedia cea mai întristătoare a vanităţii dublată de lipsa de vână poetică, alianţa dintre megalomanie şi egocentrismul exacerbat, pun în evidenţă un atribut mai general al scrisului modernist-avangardist: voinţa de a epata, de a provoca scandalul cu orice preţ (2c). De aceea, atingând un asemenea subiect (modernismul „nu a experimentat pentru a afla, ci pentru a uimi" – 16b), Mihail Sebastian nu a părut să-şi dea seama că, de fapt, experimentul modernist sau avangardist impunea un alt tip de relaţie a artistului cu publicul şi, mai ales, un alt tip de relaţie între produsul artistic şi publicul căruia acesta îi era destinat. Finalitatea artei nu mai avea cum să fie comunicarea,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deziderat corespondent unei estetici a mimeticului, ci, ca în alte varietăți de manierism, provocarea, uluirea cu suspendarea funcției critice a gândirii.

Această judecată, potrivit cu canonul vechii arte, este reiterată atât în cronicile dedicate unor autori români, mai rar străini, cât și în texte care schițează problematica de ansamblu. Dacă fondul nu este inteligibil, poezia nu are de ce să fie tipărită, proclamă cronicarul care semnează în „Viața Românească" cu pseudonimul P. Nicanor: ininteligibilitatea poeziei noi – avangardiste, ermetice sau moderniste în general – devenea astfel impasul de ordin artistic pentru care era respinsă în bloc aproape toată producția poetică a perioadei. Referirea la imagismul necontrolat al poeziei obscure practicate programatic de către primii noștri avangardiști se face în termeni de psihologie a creației: „Iar fondul e obscur pentru cititori, când senzațiile scriitorului nu numai că sunt excesiv de deosebite de ale celorlalți oameni, dar nu au nici măcar vreo analogie cu ale altora, oricând – ceea ce e același lucru – imaginile sunt bazate pe similaritatea a două percepții, care nu-i existentă decât pentru autor și care, deci, nu poate fi percepută de nici un cetitor, ori, cel mult, numai de câțiva, care sufăr de aceeași anormalitate ca și poetul" (10).

Confuzia valorilor, sistematic întreținută, pentru a masca lipsa propriilor valori, reclama partizană și neloială, discrepanța dintre intențiile anunțate zgomotos și realizările „artistice" mai mult decât modeste, aspectul general de farsă, iată câteva teme recurente ale criticii interbelice, contemporană cu diversele forme ale avangardei literare și artistice. În raport cu amploarea și gravitatea acuzațiilor, tentativele de a degaja notele caracteristice ale manifestărilor avangardiste sunt mult mai puțin numeroase și nu întotdeauna dovedesc o bună situare a fenomenului în perspectivă istorică și estetică.

Numeroși sunt criticii care au sesizat importanța insurecției avangardiste. N. Davidescu saluta revolta inițiată de Marinetti împotriva filistinismului și a academismului anchilozant: o asemenea primenire a artelor era dătătoare de speranță și ar fi urmat să aibă, fără îndoială, un rol pozitiv în evoluția literaturii europene (3a). În același sens se configurează și observațiile lui P. Constantinescu din articolul *Glose despre Marinetti și futurism*: chiar dacă tonul de fond este negativ – el se generalizează, atunci când criticul afirmă că, cel mai adesea, avangarda nu are în spatele ei decât neantul –, P. Constantinescu recunoaște futurismului meritul de a fi luptat împotriva academismului, care amenința literatura începutului de secol cu o decadență prelungită și lâncedă (2a). Iar Mihail Sebastian afirmă din capul locului: „Era necesară o primenire, o dărâmare de comode puncte de reper, un scurt și puternic duș scoțian care să împrospăteze, să frământe, să oblige. Trebuiau încercate experiențe, fără teama eprubetelor sparte de explozii mici și trebuia acidulată atmosfera, fără prudentele măsurători ale hârtiei de turnesol. Desigur se cereau masaje repezi și circuituri electrice, care să grăbească circulația sângelui și ritmul pulsului." Se grăbea însă să adauge: „Dar această operație de aerisire și de elementară higienă artistică nu putea să însemne

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decât un accesoriu antiseptic al curentului" (16a). Lor ar fi trebuit să le urmeze operele literare propriu-zise; când totuşi au apărut, ele au generat mai curând consternare şi dezamăgire.

Sentimentul de aşteptare frustrată a criticii şi ataşamentul faţă de o estetică clasicizantă explică de ce majoritatea avangardiştilor beneficiază mai ales de cronici negative – excepţii parţiale constituie I. Voronca sau I. Vinea –, iar atunci când totuşi un Perpessicius sau un Şerban Cioculescu recunosc merite artistice acolo unde ele chiar existau, o fac mai curând din perspectiva unei estetici a operei literare **atemporale,** care pune în valoare nostalgii clasicizante, niciodată epuizate, cu ignorarea corespunzătoare a ceea ce constituia elementul de noutate, de schimbare la nivelul formelor poetice. De aceea, încercările de a degaja notele caracteristice orientărilor literare de ultimă oră apar cu atât mai interesante, cu cât ele pun în evidenţă efortul de a înţelege înainte de a adera mai puţin la producţia literară, mai mult la spiritul înnoitor pe care declaraţiile şi manifestele de avangardă îl puneau în valoare.

Încă din anii '20, E. Lovinescu făcea dovada interesului său pentru fenomenul avangardist. Ataşamentul pe care îl manifestă faţă de ideea promovării spiritului modern nu presupune însă şi acceptarea necondiţionată a diverselor ipostaze ale „extremismului literar", practicat la noi de I. Vinea, I. Voronca, M. Cosma, T. Tzara sau B. Fundoianu. Capitolul pe care îl dedică acestora în *Istoria literaturii române contemporane* încearcă, de fapt, să îmbine examenul întreprins din perspectiva evoluţiei recente a literaturii române cu cel estetic şi cel propriu-zis critic. Lovinescu aminteşte mai întâi acele trăsături comune de ideologie literară şi artistică, ce unesc revistele „Contimporanul", „75 H.P.", „Punct" şi „Integral", reţinându-se totuşi, din prudenţă, de la formularea unor judecăţi de valoare tranşante. Un lung citat sintetizează punctul de vedere al teoreticianului sincronismului cultural, pentru a cărui teză manifestările avangardei româneşti ar fi trebuit să vină ca o confirmare: „Oricum s-ar numi aceste curente: cubism [...], futurism, dadaism, suprarealism, constructivism sau integralism, oricare ar fi direcţiile contrare în care se îndreaptă aceste mişcări, întrucât cubismul, constructivismul şi integralismul ţintesc, cel puţin în plastică, spre o artă abstractă, pur intelectuală, pe când dadaismul şi suprarealismul se îndreaptă spre ilogic, spre iraţional, găsit pur în stare onirică, adică în stare de vis; – cu toate diferenţele, aşadar, aceste mişcări au două note comune: caracterul revoluţionar de rupere a oricărei tradiţii artistice, de libertate absolută, de panlibertate am putea spune, de violare a conceptului estetic de până acum, a limbii, a sintaxei, a punctuaţiei, o libertate saturnalică de sclav beat, în care vedem punctul extrem al principiului individualist adus de simbolism şi de modernism în genere; şi, în al doilea rând, o voinţă fermă de a realiza o artă internaţională, peste hotare [...]" (8, 316). Dar în prezentarea celor mai importanţi reprezentanţi ai „extremismului" românesc, Lovinescu îşi nuanţează afirmaţiile, pune o surdină abia perceptibilă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

având grijă să-şi ilustreze fiecare afirmaţie printr-un citat socotit reprezentativ pentru dominanta poetică pe care o degajă. Nu întotdeauna o asemenea punere în pagină este revelatoare: între „împerecherea cuvintelor luate din cele patru colţuri ale orizontului", ce ar caracteriza dadaismul şi poezia lui T. Tzara *La marginea Oraşului*, amintind de lirismul elegiac şi uneori discret disforic al lui I. Vinea, există totuşi o mare distanţă, care vorbeşte de la sine despre limitele de înţelegere şi reţinerile mentorului de la „Sburătorul" (8,317). De altfel, nici unul dintre textele poetice programatice semnate de Voronca sau St. Roll nu sunt amintite. Doar Mihai Cosma este citat cu *Centru*, dar neaderenţa criticului la maniera dinamică şi „sintentică" a „noului val" poetic se citeşte printre rânduri (8,323). De fapt, „extremismul literar" şi-a găsit un loc – ce-i drept – modest în „evoluţia poeziei lirice" a vremii, pentru că o asemenea literatură a existat, iar obligaţia criticului şi a istoricului literar era aceea de a o consemna. În afară de aceasta, experimentele avangardiste aduceau în centrul atenţiei publice mult discutata încercare a literaturii române de a se acorda la acelaşi diapazon cu literaturile occidentale: desigur, în momentul în care apărea istoria sa, iar fenomenul avangardist era în plină desfăşurare, nici nu ar fi putut fi emise judecăţi de valoare definitive. Nu este însă mai puţin adevărat faptul că, ulterior, Lovinescu nu a mai intervenit în mod semnificativ în discuţiile prilejuite de manifestările avangardiste, ceea ce lasă loc presupunerii că pentru el punctul de vedere emis în 1926 era încă valabil în anii '40.

Lui G. Călinescu avangarda îi furnizează una dintre paradigmele utilizate în definirea poeziei. Ca şi pentru E. Lovinescu sau T. Vianu (prin amplul său studiu consacrat cubismului – 21), acceptarea de principiu, teoretică, se face mai uşor decât cea a operelor literare concrete. În cazul lui G. Călinescu, afirmaţia se verifică în comparaţia dintre *Cursul de poezie* şi capitolul din *Istoria literaturii române...*, intitulat *Dadaişti, suprarealişti, ermetici*. Ceea ce constituie obiect de examinare estetică serioasă în *Curs* apare oarecum bagatelizat în *Istorie*. Dincolo de confuziile în ordinea doctrinei şi de neîmplinirile în ordinea creaţiei, pe care dadaismul, dar mai ales futurismul şi suprarealismul le-au manifestat, pentru G. Călinescu avangarda a pus în circulaţie „adevărul că opera îşi are structura ei necesară şi nu o simplă adiţiune de cuvinte obiectiv frumoase" (1, 18). Acceptarea unui alt tip de estetică, a unei posibilităţi alternative de a gândi problema milenară a frumosului artistic reprezintă poate din partea unui critic român contemporan recunoaşterea importanţei estetice şi istorice de care avangarda avea nevoie pentru a-şi justifica existenţa, chiar dacă, aşa cum atrăgeau atenţia mai recent cercetători avizaţi (14, 416), limita pe care G. Călinescu o atribuie avangardismului, în variantă dadaistă sau suprarealistă – libertatea nelimitată lăsată creatorului conduce la desemantizarea poeziei, deci la privarea acesteia de una dintre dimensiunile ei constitutive – este chiar limita croceanismului pe care criticul român nu l-a depăşit niciodată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Confruntată cu acţiunea de recuperare destul de tardivă a avangardei istorice, cu lungul şir de omagieri pioase – dacă ar fi să ne gândim numai la manifestările de dată foarte recentă, prilejuite de centenarul T. Tzara –, întâmpinarea de care au avut parte în epocă scriitorii „extremismului poetic" (preiau formula lui E. Lovinescu fără nici o intenţie ironică sau depreciativă) pare a fi mai curând rodul unei nedreptăţi şi, în orice caz, al unei neînţelegeri inevitabile. Fenomenul nu este totuşi mai puţin interesant: exemplul românesc pune în lumină o anumită dialectică în receptarea manifestărilor artistice de avangardă şi, probabil, a oricărui element de noutate în planul gândirii şi al acţiunii artistice: contestarea este urmată de recunoaşterea cel puţin parţială, de asimilare şi, în cele din urmă, de academizare. Nu numai că avangardiştii nu au putut evita o asemenea evoluţie, dar au şi favorizat-o prin câteva dintre cele mai însemnate trăsături ale scrisului lor: revolta s-a instituţionalizat şi a devenit în cele din urmă o modă ca oricare alta. Dar ultimele consecinţe ale insurecţiei avangardiste depăşesc deja cadrul acestei discuţii.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1) G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 18.

2a) Pompiliu Constantinescu, *Glose despre Marinetti şi futurism*, „Vremea", an III, nr.117, 12 iunie 1930.

2b) Pompiliu Constantinescu, cronică la: *Urmuz* (colecţia Edit. „Unu"); Saşa Pană, *Diagrame* (Edit. „Unu"); Ilarie Voronca, *Zodiac* (Edit. „Unu"), „Vremea", an IV, nr 162, 25 ianuarie 1931.

2c) Pompiliu Constantinescu, cronică la Eugen Ionescu, *Elegii pentru fiinţe mici*, „Vremea", an V, nr. 223, 31 ianuarie 1932; *Eugen Ionescu sau marioneta propriei vanităţi*, „Vremea", an VII, nr. 343, 24 iunie 1934.

2e) Pompiliu Constantinescu, cronică la: C.Nisipeanu, *Femeia de aer*, „Vremea", an XV, nr. 716, 19 septembrie 1943.

3a) Nicolae Davidescu, *Variaţii pe manifestul viitoriştilor*, în *Aspecte şi direcţii literare*, I, „Viaţa românească". Bucureşti, 1921.

3b) Nicolae Davidescu, *Noţiunea de amator în poezie*, „Universul literar", an XLIV, nr. 9, 26 februarie 1928.

4) M. Dragomirescu, *Mişcarea literară actuală*, „Falanga", an III, seria II, nr. 56, 1 iunie 1929.

5) „Falanga", editorial, an II, seria a II-a, 1 noiembrie 1926.

6) Radu Gyr, *Curente de avangardă în literatura română*, „Revista dobrogeană", I, nr. 7-9, 1937.

7) Nicolae Iorga, „Cuvântul literar şi artistic", an I, nr. 5, 8 decembrie, 1924.

8) Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol II. *Evoluţia poeziei lirice* [1926], Edit. Minerva Bucureşti, 1981.

9) Adrian Marino, *Les cycles de l'Avant-garde*, în *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e siècle*, vol.II, sous la direction de Jean Weisberger, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.

10) P. Nicanor & Co, *Note*, „Viaţa românească", vol.XLIX, an XIV, nr.1-3, p, 461-462.

11) Constantin Orăscu, *Hipermodernismul: „Plante şi animale" de Ilarie Voronca*, „Falanga", an III, seria II, nr. 55, 1 iunie 1929.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

12) José Ortega y Gasset, *The dehumanization of art*, în *The dehumanization of art and other essays on art, culture and literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1972, p. 3-53.
13a) Ion Pillat, *Generația nouă față de tradiție și de modernism* (partea I), „Universul literar", an XLIII, nr. 12, 20 martie 1927.
13b) Ion Pillat, *Generația nouă față de tradiție și de modernism* (partea a II-a), „Universul literar", an XLIII, nr. 13, 27 martie 1927.
14) Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Edit. Minerva, București, 1990.
15) Nicolae Roșu, *Zăpăceala modernistă. Idei răzlețe dintr-o conferință*, „Curentul", an VIII, nr. 2698, 9 august 1935.
16a) Mihail Sebastian, *Între experiență și temperament* (partea I), „Cuvântul", an III, nr. 946, 4 decembrie 1927.
16b) Mihail Sebastian, *Între experiență și temperament* (partea a II-a), „Cuvântul", an III, nr. 950, 8 decembrie 1927.
17) Horia Stamatu, *Ierarhie și anarhie literară*, „Buna vestire", I, nr. 196, 21 octombrie 1937.
18) Michaela Schiopu, *Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii*, „Revista de istorie și teorie literară", tom 26, nr. 4, octombrie-decembrie 1977, p. 595-603.
19) „Țara noastră", an XV, nr. 1103, 14 martie 1936.
20) Tudor Vianu, *Note asupra cubismului*, „Viața românească", an XIV, nr. 10, octombrie 1922, p. 52-62.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CE MAI POATE ÎNSEMNA REALISMUL ASTĂZI?

Florin Mihăilescu

După ce timp de patru decenii şi jumătate comunismul postbelic a impus criticii şi teoriei literare preocuparea până la saţietate de problematica realismului, e de înţeles ca reîntoarcerea la ea să pară multora, în momentul de faţă, drept un gest de inevitabil anacronism. Se poate, însă, pe de altă parte, observa că enorma cantitate de investigaţii şi dezbateri care i-au fost consacrate, în loc de a clarifica şi a fixa conceptul de o manieră cât mai convergentă cu putinţă, l-a complicat şi finalmente relativizat până la dispariţie, pentru ca mai apoi, printr-o epuizare reciprocă, atât a spiritului interogativ cât şi a propriului său obiect, să-l neglijeze progresiv şi să-l abandoneze fără nici un câştig şi fără nici o perspectivă. Problema realismului a devenit cu timpul un balast dogmatic, pierzându-şi, fie şi în cazul cel mai bun, caracterul indicativ şi operaţional.

A renunţa însă la efortul elucidării sale conceptuale implică acceptarea unor incertitudini prea costisitoare în analiza şi interpretarea multora din marile opere ale literaturii române din acest secol, spre a ne limita numai la obiectul nostru predilect de studiu. În absenţa unei înţelegeri limpezi, fie ea oricât de convenţională, a noţiunii estetice de realism, nu va fi în nici un fel cu putinţă să punem ordine în mod corect şi totodată expresiv în bogăţia, altminteri derutantă, a materiei literare, a formelor şi orientărilor sale de după 1890 şi până astăzi.

Inflaţia teoretică pe care a antrenat-o îndelungata discuţie postbelică despre realism s-a alimentat, firește, din atitudinea de supraapreciere a acestui curent artistic şi a esteticii lui fundamentale, mergând până la identificarea sa cu arta autentică şi până la înfăţişarea întregii evoluţii artistice a umanităţii ca luptă (înverşunată!) între realism şi „antirealism". De la gândirea dogmatică a unui Nedoşivin până la cea emancipată a lui Lukacs sau eliberatoare şi cutezătoare a lui R. Garaudy, promotor al ideii de „réalisme sans rivages", confuzia dintre aşa-numita artă veritabilă şi estetica acestui curent a fost incontestabil o permanenţă, fiind foarte interesant şi în acelaşi timp regretabil că desprinderea de mentalitatea dogmatică nu s-a făcut în această privinţă prin limitarea şi depăşirea conceptului, ci tocmai, dimpotrivă, prin supradozarea, supralicitarea şi chiar suprasolicitarea lui, care l-au obligat să eşueze într-un relativism nu numai ineficient şi inutilizabil, dar din păcate şi extrem de mistificator şi derutant.

RITL, XLIV. 1996, nr. 1 – 4, p. 165 – 170, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Oricât ar părea de stupefiant, ne aflăm aşadar în situaţia paradoxală de a porni de la zero, în pofida imensei bibliografii care s-a acumulat de-a lungul timpului. Singurele merite cu adevărat reale şi solide aparţin totuşi cercetărilor de istorie literară, care au dezgropat şi valorificat textele de referinţă din trecutul vieţii noastre literare, când noţiunea de realism şi-a avut evoluţia în funcţionalitatea ei justificată estetic. Un exemplu concludent îl reprezintă antologia *Conceptul de realism în literatura română* (Edit. Eminescu, 1974), unde, pe deasupra, apare cu uşurinţă şi fenomenul inflaţiei relativiste pe baze preponderent ideologice îndată ce trecem pragul ultimului război mondial. Chiar şi în acest caz însă, spre a nu ne mai referi la rest, reconstituirea istorică se cuvine continuată şi aprofundată într-un spirit de obiectivitate şi completitudine.

Dar dacă şi în trecut contribuţia istoriei literare rămâne şi la acest capitol meritorie, în schimb abordarea critică şi reflecţia teoretică trebuie să-şi asume, una mai mult decât alta, întreaga răspundere pentru falsificarea şi extensia semantică sinucigaşă a conceptului de realism. Această culpă a lor de natură nu doar ideologică, dar şi implicit teoretică poate fi socotită fără îndoială cu atât mai gravă cu cât, chiar într-o apropiată vecinătate, mari autorităţi ca T. Vianu al nostru sau cehul american R. Wellek făcuseră cu strălucire act de istorism şi de luciditate, oferind definiţii coerente, exacte şi în mod normal limitative. Pe de altă parte, este adevărat că mai cu seamă după renunţarea la formula sacrosantă a „metodei de creaţie" a aşa-zisului „realism socialist", care în treacăt fie amintit n-a fost nici realist, nici socialist, numeroase voci s-au străduit să scoată noţiunea din abuzul ei ideologic universalist şi să lărgească prin urmare sfera tipologică a stilurilor şi curentelor artistice, lucrând în sensul unei diversificări estetice, pe care ideologia comunistă n-o încuraja decât în vorbe, chiar şi acelea pronunţate mai mult cu diplomatică ipocrizie decât cu o convingere reală. Căci, bineînţeles, materialismul filosofic marxist, ca doctrină oficială, nu se putea împăca decât cu o viziune realistă a lumii. „Necazul" a fost că realismul nu se putea nici el împăca şi acomoda cu dogmele şi presupoziţiile militantismului ideologic, încât în ultimă instanţă acest realism atât de mult trâmbiţat ca orientare majoră a artei socialiste nu s-a dovedit nimic mai mult, măcar în plan teoretic, decât cel mai naiv şi mai puţin convingător idealism estetic. Salvarea, câtă s-a putut obţine, a venit din partea artiştilor şi a operelor lor concrete, care în câteva cazuri într-adevăr remarcabile au ştiut să ocolească şi să anihileze cu abilitate clişeele contrafăcute şi preconcepute şi să arunce o privire liberă şi proaspătă asupra adevărurilor autentice ale realităţii, la adăpostul unor alibiuri foarte oportune, precum dreptul la diferenţiere individuală şi specificul (chiar dacă nu şi autonomia) faptului estetic.

Nu poate fi vorba firesc, aici şi acum, de a face inventarul oricât de sumar al discuţiilor despre realism din ultimele decenii şi nici, operaţie mult mai ispititoare, de a reconstitui tensiunea permanentă dintre funcţia de blocaj sau măcar de îndiguire a dogmelor oficiale şi procesul viu al genezei şi evoluţiei în diferitele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

etape ale istoriei postbelice a creației artistice românești autentice. Interesul nostru merge de această dată mai curând către altceva și anume către încercarea de a schița o teorie a realismului ca estetică fundamentală, explicând supraviețuirea lui până în zilele noastre și identificând principalele metamorfoze pe care le-a cunoscut în literatura română din ultimul secol.

De la *Mimesis*-ul lui Erich Auerbach din 1946 și până la abordările semiotice din anii '70–'80 (Cf. R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt: *Littérature et réalité*, Ed. du Seuil, 1982) spre a nu mai pomeni vechile cercetări istorice universitare ale lui Emile Bouvier, *La battaille réaliste*, și P. Martino, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, ambele din 1913, sau a lui E. Maynial, *L'Epoque réaliste*, din 1931, s-a operat o vastă anchetă și descriere a curentului balzacian, într-un spirit foarte pozitiv și pragmatic, lăsând speculația mai mult pe seama demersului marxist, care dincolo de contribuția de incontestabilă forță intelectuală a unui Lukacs s-a complăcut în majoritatea cazurilor într-o exploatare ideologică foarte transparentă și exagerată a conceptului, compromițându-l în așa măsură încât a produs o adevărată alergie față de el, care – cel puțin la noi – nu s-a risipit cu totul nici azi. Iată de ce ni se pare că reflecția asupra lui trebuie neapărat revitalizată, cu atât mai mult cu cât, odată abolite toate prejudecățile și implicațiile extraestetice, ea se poate dezvolta nu numai într-o libertate în sfârșit recâștigată, dar și într-un climat de autentică și tolerantă confruntare de idei.

Cea mai simplă cale, care a și fost urmată adesea, pentru a înțelege și a defini realismul e raportarea lui la celelalte mari curente ale istoriei universale a artei. Aceste curente au fost și sunt mișcări cu o destul de sigură cuprindere istorică și cu anume „recidive" semnificative, care indică poate o anume lege a ciclicității, adesea invocată de filosofiile istoriei. Există un clasicism al antichității și unul al secolelor XVII și XVIII, există un manierism postrenascentist și unul modern, în accepția dată de Curtius și Hocke, după cum există de asemenea un mare și un mic romantism ori un realism medieval, unul „clasic" al veacului trecut și unul modern al veacului nostru. Însă existența istorică nu face decât să reveleze, să consacre și să diversifice niște virtualități care țin deopotrivă de temperamentul creator și uman al artiștilor. Curentele pun în lumină așadar, precum s-a spus pe drept cuvânt, niște forme de spirit, niște *formae mentis*, niște moduri ale viziunii lumii sau, altfel zis, ale relației ființei umane cu realitatea. În acest sens, esențele care le definesc sunt permanențe universale, care implică nu numai structuri ale psihologiei, dar și mari opțiuni de ordin pur axiologic. Așa putem ajunge la concluzia că patru sunt aceste mari structuri și opțiuni, cu incidențe nu doar în creația artistică, dar și în tot cuprinsul de manifestări ale culturii: clasicismul, romantismul, realismul și manierismul, acesta din urmă, încă o dată, în definiția lui Curtius și Hocke de totalitate a tendințelor anticlasice și, prin extensie, antitradiționale. Există prin urmare nu numai curentele și stilurile prin care acestea se individualizează, dar și tipurile omenești corespunzătoare, adică mai precis un om clasic,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unul romantic, altul realist şi altul, în fine, manierist. Aceste tipuri se pot regăsi şi se regăsesc în toate epocile şi în orice context cultural, relaţia dintre ele şi curentele istorice dominante fiind desigur una de stimulare reciprocă în caz de potrivire sau dimpotrivă de înstrăinare şi câteodată chiar de conflict. Ansamblul omenirii însă, din motive care depind de un incontestabil progres al experienţei, cunoaşterii şi înţelepciunii sale, a urmat şi urmează încă destul de fidel curba succesiunii celor patru mari curente istorice: omul antichităţii, al evului mediu şi al renaşterii a fost mai curând clasic, cu toate elementele contradictorii care l-au însoţit, a trecut apoi printr-o criză manieristă, de care s-a vindecat, pentru a se regăsi romantic şi individualist, s-a reechilibrat prin realism şi s-a emancipat mai radical decât oricând în trecut prin ultima întruchipare la care, în pofida marii moşteniri acumulate, dar şi profitând din plin de ea, a rămas şi azi: întruchiparea existenţială, spirituală şi morală a omului manierist.

Nu insistăm asupra problematicii barocului, adică a acelui stil pe care Călinescu îl considera al treilea şi ultimul posibil, după clasicism şi romantism, pentru simplul motiv că acceptând varianta lui Curtius şi Hocke includem şi barocul în manierism. Ceea ce însă mai presus de toate trebuie să ne mobilizeze atenţia în planul unei discuţii de principii, care trece fatalmente peste multe din asperităţile concretului pentru a nu reţine decât sensul general, dar şi esenţial al ipostazelor acestuia din urmă, e faptul, din nefericire nu o dată desconsiderat, că cele patru mari curente şi forme de mentalitate se manifestă pe tărâmul artei şi sub înfăţişarea unor mari concepţii de sinteză, pe care le putem numi pe drept cuvânt şi fără a forţa cât de puţin realitatea esteticii absolut fundamentale. Importanţa acestei perspective este cu atât mai remarcabilă în cazul nostru, cu cât numai raportând realismul la celelalte trei estetici de bază îl putem lămuri şi preciza mai bine, pornind tocmai de la împrejurarea că dacă toate cele patru estetici sunt cu adevărat fundamentale, atunci caracterele lor trebuie să se afle într-o relaţie de disjungere cu atât mai evidentă şi mai convingătoare, cu cât sistemele în care sunt incluse sunt ele însele mai net ori mai distinct şi mai ireconciliabil diferite.

În liniile generale care ne interesează, clasicismul se caracterizează prin normalitate, cult al raţiunii, poetică a perfecţiunii, raportare la omul universal, exemplaritate şi suprareferenţialitate, în măsura în care realul e amestecat cu transcendenţa. Romantismul, care s-a născut în polemică directă cu înaintaşul său, exaltă subiectivitatea, face cultul pasiunii, urmează o poetică a originalităţii, se interesează de omul individual, iubeşte excepţionalitatea şi se defineşte prin infrareferenţialitate, domeniul său fiind acela al spaţiului interior al omului. Prin contrast cu predecesorul său imediat, realismul şi-a constituit profilul estetic în jurul unor note opuse, care vizează foarte diferit şi atributele oricărui clasicism. Aşadar el privilegiază obiectivitatea, face cultul acţiunii şi deci al voinţei omeneşti, aduce o poetică a autenticităţii, se interesează de omul social, evocă banalitatea existenţei şi se fixează pe extrareferenţialitatea viziunii sale despre

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lume. Şi clasicismul, şi romantismul, şi realismul au ca element comun principiul mimesisului sau al convenţiei de verosimilitudine, cu toate că fiecare înţelege altfel realitatea umană, după cum ierarhizează în chip diferit aspectele şi componentele ei.

Prima perspectivă estetică prin care mimetismul e abandonat e cea manieristă, pe care o va consacra definitiv arta modernă. Realismul se deosebeşte însă de ea şi din celelalte unghiuri de vedere din care l-am disociat de precursoarele lui. Căci manierismul privilegiază anormalitatea (versus normalitatea clasică), propune cultul subversiunii şi al iraţionalului, poetica artificialităţii, imaginea omului abisal, excentricitatea şi, în fine, autoreferenţialitatea. Se vede cu uşurinţă, privind lucrurile de la înălţime, că raţionalismul e operă de clasicism, că romantismul e sentimental, că realismul e pragmatic şi că manierismul promovează iraţionalismul, deşi cu mijloacele unui accentuat intelectualism estetic, prin care se diferenţiază încă o dată de celelalte stiluri, legate mai curând prin tradiţie de o estetică a instinctului creator.

Dacă arta modernă s-a dezvoltat în secolul nostru sub semnul manierismului, singurul curent al tradiţiei artistice care a izbutit să supravieţuiască alături de el a fost cel realist, căci manifestările neoclasice sau neoromantice n-au fost de anvergură şi nici nu s-au impus, cazurile individuale neintrând fireşte în discuţie. Explicaţia forţei de viaţă şi de metamorfoză creatoare a realismului, dincolo de fruntariile epocii sale clasice şi dincolo de degradarea lui academistă (pentru care v. Aleksa Celebonović: *Realismul burghez la sfârşitul secolului XIX*, Edit. Meridiane, 1982) trebuie văzută după părerea noastră în două perspective diferite şi foarte concludente: pe de o parte, în legătura greu de anulat, dacă nu imposibil, dintre estetica realistă şi normele interne ale romanului, cel mai popular gen literar al veacului nostru, norme a căror indestructibilitate experienţa noului roman francez n-a făcut, în fond, decât să o sublinieze, iar pe de altă parte, în capacitatea cu adevărat extraordinară pe care a demonstrat-o realismul în a se adapta la influenţa artei moderne şi a se diversifica în mod corespunzător. Desigur, nu rezultă de aici că elementele de manierism lipsesc din proza narativă, cu toate că domeniul lor privilegiat de expansiune este poezia, dar ele nu afectează substanţa romanului, care rămâne – vrem sau nu vrem – o poveste cu oameni şi cu întâmplări ale lor, sub pedeapsa autoanihilării ca formă estetică.

Am vorbit cu alte prilejuri, în ce priveşte literatura noastră şi mai cu seamă perioada sa interbelică, interval de maximă înflorire a realismului, de patru ipostaze ale acestuia şi ale romanului modern şi nu vom mai insista acum (v. *Analize literare*, Edit. Junior, 1994, ediţia a II-a, p. 404-408, sau *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 2/1994, p. 161-168), mulţumindu-ne să le reamintim: realismul zis liric, dar în realitate afectiv, adică supralicitând expresia afectivităţii şi a instinctualităţii umane, realismul comportamentist sau sintetic, care prezintă oamenii şi faptele în sinteza existenţei lor reale, apoi cel analitic sau introspectiv

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi, în sfârşit, cel pe care l-am numit reflexiv, problematic sau interogativ, ultimă întrupare a acestei estetici seculare, dincolo de care pândeşte disoluţia manieristă. Într-adevăr, evoluţia mai recentă ne dovedeşte foarte limpede consolidarea tendinţei manieriste în proză, prin aşa-numitul postmodernism sau textualism, căruia i se descoperă chiar forme din ce în ce mai performante, cum ar fi bunăoară şi mai recent botezatul „textualism mediatic", spre a se deosebi de cel numai „scriptic" al predecesorilor imediaţi, optzeciştii, pe care noua promoţie literară, mult mai grăbită să se afirme, se străduieşte prin manifeste şi decrete să-i înlocuiască (v. *România literară*, nr. 5, 9 şi 16/1966).

Va triumfa oare noua estetică manieristă asupra bătrânului realism? Dă oare acesta semne de epuizare? Iată nişte întrebări la care orice răspuns prematur ar fi speculaţie gratuită şi goală. Practica literară şi artistică este aceea căreia îi va aparţine, ca totdeauna, verdictul istoric. Legitimitatea şi chiar necesitatea imperativă a noilor formule estetice, inovatoare, eretice şi provocatoare, deschizând orizonturi adeseori stupefiante, nu trebuie şi, în definitiv, nu pot să facă obiectul cine ştie căror îndoieli pretenţioase, sau să devină cauza unor anxietăţi reprobatoare.

Dacă ne sunt îngăduite însă nişte predicţii teoretice, întemeiate totuşi şi pe experienţa de până acum a curentului de care discutăm, o experienţă atât de complexă, de bogată şi de flexibilă, atât de proteică mai ales în raport cu toate evoluţiile spectaculoase ale artei moderne, atunci putem risca să credem că realismul va supravieţui şi de această dată, continuând să dubleze, nu numai prin tradiţia, dar şi prin modernitatea sa, marea carieră prezentă şi viitoare a manierismului modern şi postmodern. Rezistenţa lui ne aminteşte prin asemănare de destin celebra deviză de pe stema Luteţiei eterne: „fluctuat, nec mergitur".

P.S. Dacă erorile de tipar sunt desigur fatale, unele nu pot fi totuşi cu nici un preţ acceptate. Aşadar, în nr. 2/1995 al revistei, p. 192, rândul ultim, cititorul e rugat să înlocuiască „includerea unei *scrisori*" prin „includerea unei *scrieri*".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CUNOAŞTEREA DE SINE. ÎNCERCARE DE AUTOBIOGRAFIE FILOSOFICĂ*

(Fragmente)

SINGURĂTATEA

Problema singurătăţii este esenţială. Reversul ei este problema comunicării. Înstrăinarea şi comunicarea – iată elementul principal al existenţei omeneşti, element în jurul căruia se învârte şi întreaga viaţă religioasă a omului. Cum ar putea fi învinse înstrăinarea şi îndepărtarea? Religia nu este nimic altceva decât realizarea apropierii, a cordialităţii. N-am simţit niciodată că aş fi parte a lumii obiective şi ocupant al vreunui loc în ea. Mi-am resimţit miezul „eu"-lui ca fiind în afara lumii obiective din jurul meu. Cu această lume am intrat în contact doar periferic. Neînrădăcinarea într-o lume pe care, ulterior, ca rezultat al gândirii filosofice, am numit-o obiectivată, este temelia cea mai profundă a modului meu de a percepe lumea. Din copilărie am trăit într-o lume diferită de cea înconjurătoare şi m-am prefăcut doar că particip la viaţa acestei lumi. M-am apărat de ea, păzindu-mi libertatea. Sunt exponentul revoltei personalităţii împotriva speciei. De aceea, aspiraţia spre mărire şi slavă, spre putere şi victorie, mi-e străină. Încă din copilărie am citit romane şi drame, mai puţin versuri, şi acest lucru n-a făcut decât să-mi întărească sentimentul de trăire într-o lume proprie, specifică. Eroii din marile creaţii literare mi se păreau mai reali decât oamenii din jur. În copilărie aveam o păpuşă, care înfăţişa un ofiţer. Acestei păpuşi i-am atribuit calităţile care-mi plăceau. Un asemenea gest semnifică un proces creator de mituri. În copilărie am citit de timpuriu *Război şi pace* şi, pe nesimţite, păpuşa botezată Andrei a devenit prinţul Andrei Bolkonski. A rezultat biografia, creată de mine, a unei făpturi care mi se părea foarte reală, în orice caz mai reală decât colegii de şcoală. Viaţa în lumea mea proprie nu era o existenţă trăită exclusiv în imaginaţie şi fantezie. În primul rând, sunt convins că imaginaţia este una din căile de rupere din lumea aceasta în altă lume. Voi invocaţi în sinele vostru imaginea unei alte lumi. Dar eu n-aveam nicidecum un sentiment atenuat al realităţii în general şi al realităţii detestate în special. Simţeam nu atât irealitatea, cât înstrăinarea lumii obiective. Nu trăiam starea de iluzoriu. Dacă ceilalţi doresc să numească modul meu de a percepe lumea – romantism, atunci acesta nu este un romantism pasiv, ci

* N.A. Berdiaev, Sampoznanie (opît filosofskoi avtobiografii), Editura Kniga, Moscova, 1991.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 171 – 182, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

activ, nu dulce visător, ci strict agresiv. Percepeam chiar prea realist lumea înconjurătoare, dar ea rămânea depărtată, necontopită cu mine. Ulterior am conştientizat filosofic ideea că se produce o înstrăinare, o exteriorizare a naturii umane, proces în care am văzut izvorul robiei. Dar eu, ca întotdeauna, m-am opus înstrăinării şi exteriorizării, dorind să rămân în lumea mea, nu să o revărs în afară. Simţeam că sunt o fiinţă care nu provenise din „astă lume", care nu era adaptată la „astă lume". Nu mă consideram mai bun decât ceilalţi oameni, înrădăcinaţi în lume, uneori chiar mi se părea că sunt mai rău decât ei. Am resimţit dureros înstrăinarea de orice mediu, grup, de orice orientare, partid. N-am admis niciodată să fiu înseriat în vreo categorie. Nu mă simţeam implicat în condiţia comună a vieţii omeneşti. Orice adunare de oameni, orice eveniment al vieţii a trezit în mine un sentiment de înstrăinare, care uneori m-a făcut să sufăr cu adevărat. Până şi unele din trăsăturile mele multe îmi sunt străine. De fapt, am fost absent chiar şi atunci când am participat intens la vreo acţiune. Dar înstrăinarea mea nu era indiferentă, în general nu sunt un om indiferent. Sunt mai degrabă activ decât pasiv. Dar sunt foarte puţin social, judecând după sentimentul vieţii sunt chiar asocial. Prin fire sunt un feudal, care stă în castelul său cu podul ridicat şi se apără cu puşca în mână. Totodată, sunt un om sociabil, îmi place societatea oamenilor şi întreţin relaţii cu multă lume, am participat din plin la activităţi sociale. Gândirea mea nu este izolată; contactul şi ciocnirile cu oamenii mi-au stimulat modul de a gândi. Am fost dintotdeauna un amator de discuţii polemice. Aici apare o contradicţie care i-a făcut pe mulţi să-şi creeze o imagine falsă despre mine. La adresa mea am auzit mereu aprecieri care m-au uluit prin neadevărul lor. Prea adesea m-am arătat altfel decât eram în realitate. Purtam mască, ea fiind apărarea lumii mele proprii. Nu ştiu dacă a simţit cineva cât de departe şi de înstrăinat eram când mă implicam activ la vreo adunare. Caracterul meu excesiv de ascuns şi modul reţinut de a fi au generat păreri greşite în ceea ce mă priveşte. Singurătatea o simţeam mai ales în societate, în contactul cu oamenii. Oamenii singuratici sunt îndeobşte exclusiv contemplativi, nu sociali. Dar eu îmbinam singurătatea cu socialul (care nu trebuie confundat cu socializarea naturii). Cazul meu îl consider cel mai dificil pentru că este vorba de o dublă singurătate. Problemele de ordin social au trezit pasiuni în mine şi trezesc şi acum. Şi cu toate acestea, orice ordine socială mi-e străină şi îndepărtată. Am fost foarte activ în cercurile marxiste din tinereţea mea, am ţinut conferinţe, am polemizat, am făcut propagandă. Dar de fiecare dată parcă veneam dintr-o altă lume şi plecam în alta. „N-am trăit niciodată în realitate ceva din ceea ce exista în lăuntrul meu". Lumea mi-era străină, iar eu încercam să creez o ambianţă cordială, dar nu prea reuşeam. În mine nu există nimic din „stâlpii societăţii", din alcătuirea oamenilor puternici, din apărătorii temeliilor, fie ele liberale sau socialiste.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sunt două tipuri principale de oameni – cel care se află în corelaţie armonioasă cu lumea şi cel care se află într-un raport de dizarmonie. Eu aparţin celui de-al doilea tip. Am simţit întotdeauna o discordanţă chinuitoare între „eu" şi „non-eu", am înţeles că neadaptarea mea era fundamentală. Ca urmare a caracterului meu ascuns şi a capacităţii de a avea o înfăţişare exterioară ce nu coresponde lăuntrului meu, părerea despre mine a celorlalţi, în majoritatea lor, a fost falsă, indiferent dacă îmi era favorabilă sau nu. În tinereţe, cei binevoitori mă numiseră „iubitor de femei şi de zei". Aceste cuvinte sunau, poate, măgulitor, dar defineau fals structura mea. Ele desemnau un om frivol şi fericit, în timp ce eu eram un om dificil ce resimţea viaţa aproape dureros. Perceperea acută a singurătăţii şi a nostalgiei nu-l poate face pe om fericit. Singurătatea este legată de neacceptarea datului existent. Această neacceptare, această neîmpotrivire, a fost, probabil, primul meu ţipăt metafizic la apariţia în lume. Când am ajuns conştient de sine, am realizat repulsia mea profundă faţă de cotidianul banal. Dar viaţa lumii, viaţa omului într-o mare măsură, este tocmai acest cotidian banal, este ceea ce Heidegger numeşte *das Man*. Mie îmi repugna orice fel de trai omenesc şi aspiram spre ruperea de universul cotidian. Dezvoltarea relativ slabă a vanităţii şi a ambiţiei mele se explică, probabil, prin conştiinţa înstrăinării de lume şi a imposibilităţii de a ocupa în ea o poziţie solidă. Deşi în genere nu sunt un om indiferent, am resimţit întotdeauna indiferenţă faţă de multe lucruri. Aprecierile celorlalţi puteau să zgârie doar straturile superficiale ale fiinţei mele, doar învelişurile sufletului, fără a-i atinge miezul. Mă iubeau oameni luaţi fiecare în parte, care uneori erau încântaţi de mine, dar întotdeauna mi s-a părut că „opinia publică" nu m-a iubit, nu m-a iubit societatea înaltă, apoi nu m-au iubit marxiştii, cercurile largi ale inteligheţiei ruseşti, politicienii, reprezentanţii filosofiei şi ştiinţei academice oficiale, nu m-au iubit nici cercurile literare, nici cele religioase. Am fost incapabil să mă adaptez sau să colaborez. Am fost mereu în opoziţie şi în conflict. M-am revoltat împotriva lumii literare, împotriva mediului pravoslavnic, împotriva comunismului, împotriva emigraţiei, împotriva societăţii franceze. M-au iubit mai mult femeile decât bărbaţii. Dar această iubire a lor mi-a întunecat tinereţea. Îmi apăram prea mult propriul destin. Am înşelat mereu toate aşteptările. Am înşelat, de asemenea, şi aşteptările tuturor orientărilor ideologice, care sperau să devin adeptul lor. N-am fost niciodată al nimănui, am fost doar propriul meu adept, omul ideii proprii, al propriei căutări a adevărului. Dar acest fapt presupune ruperea de lumea obiectivă. Aici era şi partea proastă a lucrurilor. Aceasta însemna şi o slabă capacitate de a mă dedica. Nu m-am simţit niciodată ca aparţinând la ceva sau cuiva în lume. La orice acţiune participam ca de departe, ca un străin, nu mă contopeam cu nimic. N-am simţit niciodată încântarea sau extazul contopirii, nici religioase, nici naţionale, nici sociale, nici erotice, dar am încercat adesea extazul creaţiei, extazul ruperii şi al revoltei. Molimele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

colective, fie ele şi cu efect benefic, nu m-au contaminat. Stările mele de extaz nu sunt generate de existenţă, ci de libertate. Acest fapt defineşte întregul tip al viziunii mele filosofice. Dar nu sunt nicidecum solipsist, sunt îndreptat spre alţii, spre probleme străine de mine şi simt intens realitatea. Mă transcend în permanenţă. Întotdeauna şi în orice mă atrage transcendentul, ceea ce trece dincolo de graniţe şi limite, ceea ce include în sine o taină. Nu sunt nicidecum cufundat exclusiv în sine şi nu sunt preocupat de analiza propriului eu. Dar nimic nu-mi poate birui singurătatea. Această singurătate este chinuitoare. S-a întâmplat uneori s-o înving pe plan raţional. Uneori singurătatea m-a încântat, ca o reîntoarcere în lumea mea autentică dintr-o lume străină. Nu eu eram această lume autentică, ci ea exista în mine. Mi-e greu să explic limpede această idee. Căci se întâmplă să-mi fiu eu însumi înstrăinat, nesuferit, *haïsable*, dar în mine se află ceva ce mi-este mai apropiat decât propriul meu eu. Aceasta este cea mai tainică latură a vieţii. De ea s-au apropiat Sf. Augustin, Pascal.

Din copilărie am avut un puternic sentiment al vocaţiei. Nu m-am gândit niciodată la drumul pe care să-l aleg în viaţă. Încă de copil m-am simţit chemat spre filosofie. Prin chemare filosofică nu înţelegeam nicidecum să mă specializez într-o disciplină anume, să scriu disertaţii, să devin profesor. În general, nu mi-am imaginat perspectiva unei cariere şi am simţit repulsie faţă de tot ce este academic. N-am agreat categoria savanţilor, n-am suportat spiritul didactic, am considerat că erudiţia convenţională este o prejudecată. De asemenea, nu mă puteam vedea nici pe post de profesor sau academician, nici pe cel de ofiţer, funcţionar sau tată de familie, în general nu mă puteam vedea pe nici un fel de post. Când am conştientizat că sunt filosof prin vocaţie, am înţeles că sunt un om care se va dărui căutării adevărului şi dezvăluirii sensului vieţii. Am început să citesc cărţi filosofice incredibil de timpuriu. Am fost un copil precoce, deşi eram aproape incapabil să învăţ metodic. În general, n-am fost un om metodic. Pe Schopenhauer, Kant şi Hegel i-am citit la paisprezece ani. În biblioteca tatei am găsit *Critica raţiunii pure* de Kant şi *Filosofia spiritului* de Hegel (partea a treia din *Enciclopedie*). Aceste lecturi au înlesnit formarea unei lumi subiective proprii, pe care o opuneam lumii obiective. Uneori mi se părea că nu voi pătrunde niciodată în lumea „obiectivă". Fiecare om îşi are propria lui lume lăuntrică. Şi pentru fiecare om lumea este cu totul alta decât pentru celălalt, i se înfăţişează altfel. Mă străduiesc însă să exprim toată încordarea propriului meu sentiment al „eu"-lui şi al lumii incluse în acest „eu", dar nu găsesc cuvintele potrivite. Dintotdeauna mi s-a părut că lumea „non-eu"-lui este mai puţin interesantă. Pătrundeam sensul lumii „non-eu"-lui, mă adaptam la ea, descoperind-o doar ca parte componentă lăuntrică a lumii „eu"-lui propriu. În fond, i-am putut înţelege pe Kant sau Hegel doar descoperind în mine însumi acelaşi univers de gândire ca al lui Kant sau Hegel. N-am putut afla nimic adâncindu-mă în obiect, aflu orice doar adâncindu-mă în subiect. Poate tocmai ca urmare a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestor însuşiri personale, mi s-a părut mereu că sunt greşit înţeles, că nu e înţeles esenţialul din spusele mele. N-am putut niciodată exprima esenţialul din mine. Parţial, acest lucru se raportează la firea mea ascunsă. Gândurile mi le-am mai putut exprima sau, oricum, am încercat să le exprim. Dar sentimentele nu m-am priceput să le exprim. Uscăciunea mea a fost poate o formă de autoapărare, de protecţie a lumii mele proprii. De asemenea, pudoarea, nu timiditatea, m-a împiedicat să-mi exprim sentimentele. Întotdeauna mi-a fost greu să am o relaţie apropiată cu altcineva, să port o discuţie între patru ochi. Mult mai uşor mi-era să vorbesc în public, în faţa mai multor oameni. Singurătatea mea se dezvăluia mai pregnant între patru ochi, firea mea ascunsă intervenea atunci mai în forţă. De aceea, am dat mereu impresia unui om antiliric. Dar interior aveam un lirism neexprimat, aveam chiar o sensibilitate exagerată şi compasiune. Uscăciunea mea a fost o consecinţă a contactului cu oamenii. A. Gide scrie în *Journal* că suporta greu pateticul, iar manifestarea patetică a oamenilor îl făcea să devină rece. Acelaşi lucru, în gradul cel mai înalt, îl pot spune şi despre mine. Suport greu exprimarea patetică a sentimentelor. Uneori mi se părea că nu am nevoie de nimeni. Firește, acest lucru este fals din punct de vedere metafizic şi moral. Dar, psihologic, aşa simţeam. În realitate, aveam nevoie de cei apropiaţi, cărora le eram mult îndatorat. Relaţia mea cu lumea „non-eu"-lui, cu mediul social, cu oamenii întâlniţi în viaţă este marcată de faptul că niciodată n-am obţinut nimic în viaţă, că n-am căutat succesul şi prosperitatea în nici o privinţă. Vocaţia mi-am împlinit-o în afara oricăror avantaje care ar fi putut să-mi fie oferite de lumea „non-eu"-lui. Şi mereu m-am mirat că totuşi am obţinut ceva privilegii. Nicicând n-am mişcat vreun deget pentru a obţine ceva. În relaţiile cu oamenii am fost destul de tolerant, nu sunt predispus să judec oamenii, dar toleranţa se împletea cu intoleranţa. Când se aborda vreun subiect cu care eu polemizam la momentul respectiv, deveneam intolerant. M-a neliniştit întotdeauna gândul că interiorizarea, dezvoltarea lumii proprii, sunt insuficiente, că e necesară şi exteriorizarea, acţiunea în afară. După terminologia lui Jung, trebuie să mă recunosc nu numai introvertit, ci şi extravertit. Dar, totodată, am înţeles şi faptul că orice acţiune în afară este un eşec tragic. Nu mă satisface nimic, nu mă satisface nici una dintre cărţile scrise de mine, nici un cuvânt pronunţat. Am trăit sub imperativul de neînvins de a-mi împlini vocaţia în lume, de a scrie, de a-mi înfăţişa gândurile. Dacă nu m-aş fi realizat permanent în scris, atunci, probabil, s-ar fi produs o rupere a vaselor sangvine. În actul creator nu m-am gândit niciodată la mine, nu m-a interesat felul în care voi fi receptat. Despre aceasta voi vorbi mai departe. Poblema singurătăţii ar fi fals înţeleasă, dacă s-ar ajunge la concluzia că n-aş fi iubit pe nimeni şi n-aş fi datorat nimănui recunoştinţă veşnică. Viaţa mea nu s-a scurs în singurătate şi multe din realizările mele nu mi se datorează mie. Dar acest fapt nu mi-a rezolvat problema metafizică a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

singurătății. N-am vrut și n-am putut niciodată să exprim tragismul lăuntric al vieții mele. De aceea, n-am putut niciodată să simt fericirea și am căutat rezolvarea în așteptarea eschatologică.

LIBERTATEA

Sunt numit filosof al libertății. Un ierarh ultrareacționar a spus despre mine că sunt „un captiv al libertății". Și, într-adevăr, am îndrăgit libertatea mai presus de orice. M-am izvodit din libertate, ea este născătoarea mea. Consider că libertatea este anterioară existenței. Specificul tipului meu de filosofie constă în faptul că la baza filosofiei am așezat nu existența, ci libertatea. Se pare că nici un filosof n-a afirmat acest lucru într-o formă atât de radicală. În libertate e ascunsă taina lumii. Dumnezeu a vrut libertate și de aici s-a declanșat tragedia lumii. Libertate la început și libertate la sfârșit. În esență, toată viața am scris și scriu despre filosofia libertății, străduindu-mă s-o perfecționez și s-o completez. Am convingerea fermă că Dumnezeu e prezent doar în libertate și acționează numai prin libertate. Doar libertatea trebuie să fie sacralizată, toate celelalte sacralizări, de care istoria e plină, trebuie să fie desacralizate. Recunosc că înainte de toate sunt un emancipat și ader la orice emancipare. Până și creștinismul l-am înțeles și l-am acceptat ca emancipare. De la bun început am iubit libertatea și am visat la miracolul libertății încă din clasa a doua a liceului de cadeți. N-am suportat niciodată nici un fel de dependență. Și întotdeauna am avut o foarte mare independență interioară. De fiecare dată, cele mai mărunte semne de dependență de cineva sau de ceva m-au făcut să protestez violent și să devin ostil. N-am acceptat niciodată să renunț la libertate, nici măcar s-o ciuntesc, n-am acceptat să cumpăr nimic cu prețul renunțării la libertate. De-a lungul vieții am putut renunța la multe, dar nu în numele datoriei sau al interdicțiilor religioase, ci exclusiv în numele libertății și, poate, în numele milei. N-am vrut niciodată să mă leg de ceva și lucrul acesta a diminuat, firește, implicarea mea activă în viață, mi-a limitat posibilitățile de realizare. Dar întotdeauna am știut că libertatea naște suferință, iar renunțarea la libertate micșorează suferința. Libertatea nu este ușoară, cum cred dușmanii ei, care o clevetesc, libertatea e dificilă, este o povară grea, iar oamenii renunță ușor la libertate pentru a-și face existența mai ușoară. Acest aspect i-a fost deosebit de apropiat lui Dostoievski. În tinerețe eram numit „fiul slobod al eterului". E adevărat doar în sensul că nu sunt fiu al pământului, nu sunt născut dintr-o stihie ponderabilă, mă trag din libertate. Dar dacă expresia amuzantă de „fiu slobod al eterului" ar desemna ideea de frivolitate, de lipsă a durerii, ea nu mi s-ar potrivi. Am obținut libertatea cu greutate și ea mi-a pricinuit suferință. „Libertatea m-a condus la răspântie în ceasul dimineții" – cum spunea un poet. Toate afirmațiile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mele sunt făcute după atingerea libertăţii şi din cauza libertăţii. Experienţa libertăţii este o experienţă primordială. Nu libertatea este creaţia necesităţii (Hegel), ci necesitatea este creaţia libertăţii, a unei anume direcţii a libertăţii. Nu admit să accept nici un adevăr altfel decât în libertate şi prin intermediul libertăţii. Folosesc aici cuvântul libertate nu în sensul şcolăresc de „libertate de voinţă", ci într-un sens mai adânc, metafizic. Adevărul îmi poate aduce eliberarea, dar acest adevăr îl pot accepta doar prin intermediul libertăţii. De aceea, există două libertăţi. Am scris mult despre aceasta. Primordialitatea, caracterul nederivat al libertăţii mele, se exprima în faptul că eu puteam accepta „non-eu"-l doar incluzându-l în propriul „eu", introducându-l în propria mea libertate. Lupta mea permanentă pentru libertate a fost lucrul cel mai pozitiv şi mai preţios din viaţa mea, dar în această luptă a existat şi o latură negativă – scindarea, înstrăinarea, necontopirea, chiar ostilitatea. Libertatea a putut intra în conflict cu iubirea. Contrar opiniei general răspândite, am crezut întotdeauna că libertatea este aristocratică, nu democratică. Oamenii, în marea lor majoritate, nu îndrăgesc libertatea şi nu o caută. Revoluţiile maselor nu iubesc libertatea. Am învăţat multe pe parcursul drumului meu spiritual, în experienţa propriei vieţi, dar întotdeauna am crezut că libertatea este originară, nu dobândită, ea este un *a priori* al vieţii mele. Consider că ideea de libertate este anterioară ideii de desăvârşire, întrucât nu pot accepta o desăvârşire forţată, coercitivă.

În viaţa omului totul trebuie să treacă prin libertate, prin proba libertăţii, prin refuzul tentaţiilor libertăţii. Poate aici se şi află sensul căderii în păcat. Rememorându-mi întreaga viaţă, începând cu primii ei paşi, văd că nu m-am supus nici unui fel de autoritate şi n-am recunoscut nici o autoritate. Pur şi simplu, n-am trăit niciodată experienţa supunerii în faţa vreunei autorităţi. N-am cunoscut autoritatea nici în familie, nici în instituţiile de învăţământ, nici în preocupările mele filosofice şi, mai ales, n-am recunoscut vreo autoritate în viaţa religioasă. Încă din copilărie hotărâsem că niciodată nu mă voi afla în postura de a sluji sau de a mă supune vreunei conduceri. Nu mi-a trecut nicicând prin cap gândul să mă fac profesor, întrucât acest lucru presupunea existenţa unei conduceri şi a unor autorităţi. Ideile proprii mi le-am perceput ca născute pentru prima oară în deplină libertate. Dar şi ideile statornicite le-am perceput tot ca ivite pentru prima oară în mine şi nu formate prin tradiţia gândirii. Acest lucru nu înseamnă nicidecum că nu doream să învăţ de la alţii, de la marii învăţaţi ai gândirii, că nu mă supuneam nici unei influenţe, că nu eram obligat nimănui cu nimic. Mă hrăneam permanent din gândirea universală, primeam impulsuri intelectuale, eram obligat multor gânditori şi scriitori, pe care i-am cinstit toată viaţa, mă simţeam obligat oamenilor cărora le eram apropiat. Dar totul trecea prin libertatea mea, pătrundea în străfundurile propriului „eu" şi de acolo se producea acceptarea. N-am putut percepe nici un fel de influenţă intelectuală fără confirmarea ei din partea propriei mele libertăţi. De aceea, sunt cel mai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

netradiţional om din lume. Nici măcar n-a fost nevoie să mă rup de vreo autoritate, pentru că n-am avut nici una. Dar erau filosofi şi scriitori care-mi hrăneau în mod deosebit iubirea pentru libertatea spiritului, o confirmau şi o ajutau să se dezvolte în mine. În această privinţă *Legenda despre Marele Inchizitor* şi, în general, Dostoievski au avut o imensă importanţă pentru mine. Dintre filosofi cea mai mare pondere a avut-o Kant. Filosofia lui Kant este filosofia libertăţii, deşi, poate, nu este îndeajuns de consecventă, nu e dusă până la capăt. Şi Ibsen a însemnat mult pentru mine, deşi mai târziu. În Ibsen vedeam o voinţă de libertate neobişnuit de puternică. Toate ciocnirile mele cu oamenii şi cu orientările vremii se produceau din cauza libertăţii. Lupta pentru libertate o înţelegeam înainte de toate nu ca pe o luptă socială, ci ca pe o luptă a individului împotriva puterii societăţii.

După terminarea cărţii mele am citit cartea lui Roger Secrétain, *Péguy, soldat de la vérité*. Este o carte interesantă despre Péguy. M-a uluit un pasaj care ar fi putut fi spus la fel de bine despre mine. Îl redau textual:

„«Nous sommes de ces singuliers libéraux ou libertaires qui n'admettent aucune autorité». Cette phrase de *Pour moi* ressortit à la psychologie, non à la doctrine. Quand Péguy dit cela en 1900, il ne dit pas comme militant sociologue, il le dit comme Homme Péguy, pour toute sa vie. L'anarchisme est sa tendresse secrète. Il n'est certes pas nihiliste ni destructeur. Il déteste la pente des facilités. Il est du côté positif, ascentionnel de l'anarchie. Mais sa passion majeure, sa force d'adhésion le collent au principe de liberté. L'insubordination de ce disciple paradoxal este de n'accepter de contrainte qu'intérieure et librement choisie. On a parlé d'un parti Péguy: c'est un parti où il eût été seul. Je ne lui vois même pas de disciple dont il ne se fût bientôt séparé ou qu'il n'eût lui-même encouragé à rompre... Ce révolté, cet interdit, cet hérétique par instinct et orgueil est ainsi fait qu'il recherche l'autorité sans pouvoir endurer de tutelle. En tant que citoyen, il ne peut supporter l'Etat burgeois (ni même l'Etat tout court). En tant que militant révolutionaire, il ne peut supporter la férule du socialisme doctrinal et politicien. En tant que penseur, il ne peut se soumettre à la metaphysique des sociologues du parti intellectuel... C'est son refus de toute tyrannie terrestre qui l'entraîne vers Dieu. A condition toutefois que Dieu soit lui aussi un libéral, un libertaire, presqu'un anarchiste: «Un salut qui ne serait pas libre, qui ne viendrait pas d'un homme libre ne nous dirait plus rien», dit le Dieu de Péguy dans le *Saints Innocents*".

În general, nu văd mari asemănări între mine şi Péguy. Dar acest pasaj mi-e atât de apropiat, de parcă ar fi fost scris despre mine.

Îmi este caracteristic faptul că n-am trecut prin nici un fel de aşa-numită „convertire", aşa că nu-mi pot pierde credinţa. În mine poate apărea doar revoltă împotriva ideilor inferioare şi false despre Dumnezeu în numele unei idei mai libere şi mai înălţătoare. Voi explica acest lucru când voi vorbi despre Dumnezeu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Am luptat pentru libertate în copilărie şi în tinereţe şi am făcut-o uneori cu mânie şi înverşunare. Am mai spus că familia noastră era foarte puţin autoritară şi că întotdeauna am reuşit să-mi apăr independenţa. M-am rupt de mediul social din care provin încă din pragul adolescenţei şi tinereţii. Această ruptură a luat uneori forme atât de grave, încât într-o vreme am preferat să întreţin relaţii cu evreii, doar pentru că astfel avem cel puţin garanţia că ei nu sunt nici nobili, nici rude. Tot ce nu avea obârşie spirituală îmi trezea repulsie. Tot ce era ereditar era opus libertăţii. Îndepărtarea mea de viaţa speciei, de tot ce priveşte stihia naşterii, se explică, probabil, prin iubirea mea copleşitoare pentru libertate şi pentru esenţa personalităţii. Din punct de vedere metafizic, acest lucru îmi este cel mai specific. Întotdeauna mi s-a părut că specia reprezintă duşmanul şi înrobitorul personalităţii. Specia este ordinea necesităţii, nu cea a libertăţii. De aceea, lupta pentru libertate este lupta împotriva forţei speciei asupra omului. Pentru ideea mea filosofică a fost esenţială şi opoziţia dintre naştere şi creaţie. Libertatea, personalitatea, creaţia stau la temelia concepţiei mele asupra lumii. Dar lupta mea acerbă pentru libertate a început mai târziu. Rupând cu lumea aristocrată tradiţională şi intrând în lumea revoluţionară, am început lupta pentru libertate chiar în interiorul lumii revoluţionare, în inteligenţia revoluţionară, în marxism. Am înţeles foarte devreme că inteligenţia revoluţionară nu iubeşte cu adevărat libertatea, că patosul ei constă în altceva. Eram încă marxist, când am observat că în marxism există elemente care duc spre despotism şi spre negarea libertăţii. În propria mea experienţă de viaţă am trăit ciocnirea dintre individ şi grupul social, dintre individ şi societate, dintre individ şi opinia publică. Şi întotdeauna m-am situat de partea individului. Am dedicat ani întregi luptei cu opinia publică a cercurilor intelectuale, cheltuind astfel prea multe din forţele mele. Lucrul acesta m-a împiedicat să mă dedic total creaţiei filosofice. Am trăit foarte acut problema relaţiilor dintre libertate şi socialism, iar în tinereţe au fost clipe când, pus în faţa acestei probleme, am încercat o nostalgie de moarte. Argumentele liberalismului şi ale individualismului împotriva socialismului le consideram ipocrite şi mincinoase, apărarea libertăţii expusă de ei o consideram falsă. Dar mi-era limpede că socialismul o poate lua pe diferite căi, poate duce la eliberare, dar poate duce şi la distrugerea libertăţii, la tiranie, la sistemul Marelui Inchizitor. Presimţiri în legătură cu posibilităţile bolşevismului am avut foarte de timpuriu, încă de pe vremea când frecventam cercurile marxiste. Încă de pe atunci mă războiam cu totalitarismul în numele libertăţii de gândire şi al creaţiei. Dar lupta pentru libertate am fost nevoit să o duc în orice mediu ideologic, în orice direcţie cu care se întâmpla să intru în contact. Orice grupare socială ideologică, orice opţiune pentru vreo „credinţă" atentează la libertate, la independenţa individului, la creaţie. Când drumul meu spiritual m-a condus la un contact strâns cu lumea pravoslavnică, am simţit aceeaşi nostalgie trăită în lumea aristocratică şi în cea revoluţionară, am văzut acelaşi atentat la libertate, aceeaşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ostilitate faţă de independenţa individului şi faţă de creaţie. Dar aici, această problemă se punea cu o mai mare profunzime. În lumea religioasă se atinge adâncul însuşi al sufletului omenesc. Mi s-a întâmplat să port aceeaşi luptă pentru libertate şi pentru demnitatea individului în revoluţia comunistă şi acest fapt a dus la exilarea mea din Rusia. În final, în atmosfera emigraţiei a devenit acută aceeaşi problemă a libertăţii. Am văzut că marea majoritate a emigraţiei urăşte şi neagă libertatea la fel de mult ca şi comunismul rusesc. Dar comunismul e mai îndreptăţit s-o facă. După războiul mondial s-a născut o generaţie care a fost cuprinsă de ură împotriva libertăţii şi a îndrăgit autoritatea şi constrângerea. N-am văzut nimic nou în acest fapt. Toată viaţa fusesem singur, şi în dragostea mea aristocratică pentru libertate, şi în preţuirea principiului personalităţii. Iubirea de libertate n-am aflat-o nici la păturile conducătoare din vechiul regim, nici la inteligenţia veche revoluţionară, nici în ortodoxismul istoric, nici la comunişti şi cu atât mai puţin la noua generaţie de fascişti. Orice masă de oameni care formează un grup este ostilă libertăţii. Mă voi exprima şi mai radical: orice societate deja organizată sau în curs de organizare este ostilă libertăţii şi e înclinată să nege personalitatea umană. Şi acest fapt decurge dintr-o structură falsă a conştiinţei, dintr-o direcţionare falsă a conştiinţei, dintr-o falsă ierarhie a valorilor. În generaţia de după război, pe care acum trebuie s-o numim de dinainte de război, nu există nici o idee originală, ea trăieşte din deformările şi rămăşiţele gândirii secolului al XIX-lea. Individul, care-şi conştientizează valoarea şi propria lui libertate originară, rămâne izolat în faţa societăţii, în faţa desfăşurărilor de mase ale istoriei. Perioada democratică este perioada micii burghezii şi ea este neprielnică apariţiei de personalităţi puternice.

De-a lungul întregii mele vieţi am meditat mult la problema libertăţii; filosofia libertăţii mi-am expus-o în două cărţi, încercând să-mi desăvârşesc ideea. Şi trebuie să spun că această problemă este foarte complicată. Libertăţii i se dau accepţii diferite şi de aici decurg multe confuzii. Libertatea nu trebuie gândită static, ci dinamic. Există o dialectică a libertăţii, un destin al libertăţii în lume. Libertatea se poate transforma în opusul ei. În filosofia didactică problema libertăţii este de obicei identificată cu „libertatea de voinţă". Libertatea a fost considerată drept libertate de acţiune, drept posibilitate de a coti la dreapta sau la stânga. Opţiunea dintre bine şi rău presupune că omul e pus în faţa unei norme care deosebeşte binele de rău. Libertatea de voinţă a fost apreciată îndeosebi din punctul de vedere al unei înţelegeri penal-procedurale a vieţii omeneşti. Libertatea de voinţă este necesară pentru stabilirea responsabilităţii şi a pedepsei. Pentru mine libertatea a însemnat întotdeauna cu totul altceva. Libertatea este independenţa şi determinarea dinlăuntru a personalităţii mele, libertatea este forţa mea creatoare, nu opţiunea pentru binele sau răul apărute în faţa mea, ci propria mea facere de bine şi de rău. Însăşi starea de opţiune poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să-i dea omului sentimentul de apăsare, de nehotărâre, chiar de nelibertate. Eliberarea vine când opţiunea este făcută şi când eu merg pe o cale creatoare. Problema omului şi a creaţiei este legată de libertate. Am crezut întotdeauna că viaţa religioasă, viaţa întru Dumnezeu, este libertate, independenţă, zbor liber, an-arhie. În acest caz problema limită nu este cea moral psihologică, ci problema metafizică privind raporturile: Dumnezeu şi libertate, libertate şi rău, libertate şi noutate creatoare. Libertatea aduce cu sine noutate. Adversarilor libertăţii le place să opună libertăţii adevărul, pe care-l impun, obligându-i şi pe ceilalţi să-l recunoască. Dar adevărul nu există ca obiect impus, ca realitate care să cadă de sus asupra mea. Adevărul este şi el drum şi viaţă. Adevărul este cucerire spirituală. Adevărul se revelează în libertate şi prin intermediul libertăţii. Adevărul impus mie, în numele căruia mi se cere să renunţ la libertate, nu este nicidecum adevăr, ci ispită a diavolului. Cunoaşterea adevărului mă va elibera. Dar este un fel de libertate la sfârşit, altfel de libertate la început. Eu aflu liber acel adevăr care mă eliberează. Nici o autoritate din lume nu-mi poate impune acel adevăr. Nu pot fi eliberat cu forţa. N-am recunoscut niciodată şi nu voi recunoaşte nici un fel de doctrină impusă, care îşi revendică adevărul, în afara propriei mele căutări şi cercetări libere. Am declarat război oricărei doctrine, fie ea pravoslavnică sau marxistă, care ar fi avut îndrăzneala să-mi limiteze sau să-mi distrugă libertatea. Aşa a fost întotdeauna, aşa va fi mereu. Sunt chiar înclinat să cred că o astfel de doctrină n-are nici o legătură cu adevărul, că îl urăşte. Doctrinele au săvârşit cele mai mari falsificări ale adevărului. Doctrina are o natură sociologică şi reprezintă autoritatea unui colectiv organizat asupra personalităţii libere, asupra spiritului liber al omului. Eu cred în existenţa marelui adevăr în ceea ce priveşte libertatea. Adevărul revelat mie include libertate. Libertatea conştiinţei mele este o dogmă absolută şi aici nu admit nici replică, nici negocieri, aici e posibilă numai lupta disperată şi focul deschis. Valoarea gândirii lui Homiakov constă în faptul că el a conceput sobornitatea (descoperire creatoare care îi aparţine) în relaţie indisolubilă cu libertatea. Dar el nu a dus până la capăt această idee. Nici o clipă sobornitatea nu se poate transforma într-o autoritate exterioară. Primatul absolut aparţine libertăţii. În cazul unui conflict, caz la care Homiakov nu s-a gândit suficient, hotărăşte conştiinţa liberă. Nu pot recunoaşte ca adevăr ceea ce mi se impune ca adevăr, dacă nu văd eu însumi acest adevăr. Nu pot recunoaşte drept minciună ceea ce eu văd drept adevăr, numai pentru că mi se impune să-l recunosc ca minciună. De altfel, nimeni n-a admis vreodată aşa ceva. Procesele de la Moscova intentate vechilor comunişti reprezintă un fenomen revoltător şi monstruos, dar foarte instructiv. Dacă aş recunoaşte sobornitatea şi conştiinţa religioasă ca autoritate exterioară mie şi dacă mi-aş exterioriza conştiinţa într-un sinod bisericesc, atunci procesele religioase, asemănătoare formal cu cele comuniste, ar fi îndreptăţite. Dar, în realitate, sobornitatea este valoarea mea calitativă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

extinderea experienţei mele până la cea supraindividuală, până la experienţa generală. Libertatea nu este individualism. O atare afirmaţie este o prejudecată. Libertatea de conştiinţă se află în afara problemei individualismului. Libertatea nu este închistare în sine şi izolare, libertatea este deschidere şi creaţie, calea spre descoperirea universului din sine. Dar, meditând la lupta mea pentru libertate, trebuie să recunosc că această luptă adesea mi-a amplificat singurătatea şi conflictul cu lumea înconjurătoare. Patosul libertăţii a generat în mine conflicte interioare, în primul rând conflictul dintre libertate şi milă, conflict pe care îl consider esenţial.

Trad. Ana-Maria BREZULEANU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROFESORULUI ION C. CHIȚIMIA

De la 18 februarie 1996, profesorul Ion C. Chițimia nu mai este printre noi. S-ar cuveni ca în acest cuvânt de aducere aminte să vorbesc despre activitatea sa științifică. Pentru cititorul dornic să o cunoască (sau să și-o reamintească) dau în notă câteva trimiteri bibliografice[1].

Dar pentru a-i ajuta pe viitorii cititori ai înseși lucrărilor lui Ion C. Chițimia să-i înțeleagă opiniile susținute, voi încerca să scot din „prăpastia uitării" măcar ceva din chipul satului din care profesorul niciodată nu a plecat cu totul. La Albulești (unde s-a născut la 22 mai 1908), casele bunicilor noștri se aflau pe „Padină la vale", ascunse de drum, către panta însorită, privind spre miazăzi, a dealului. Valea Mare trece, cu adevărat mare, pe sub curțile lui Duinu, dinspre ogașul Vișanii, către fântâna Sârbului. Dincolo de vale, pe alt deal nesfârșit dintre apus și răsărit, se întinde pădurea frumoasă și înfricoșătoare, pădurea de unde vin carele cu lemne și poveștile cu hoți. În spatele nostru, dincolo de culmea dealului pe care se află Padina, Dealul Mare – pe unde trece drumul dintre Severin și Craiova – stau alte păduri, adânci, chemătoare, de la Ursoaia la Plai și apoi la Cosovăț (n-am văzut cum arată Cosovățul, dar l-am asemănat întotdeauna Țării de Foc. *Finis Terrae*).

Nu știu urmașii cărui Albu erau albulețenii. Coborâseră unii de pe Motru -- îmi povestea o bătrână din familia noastră cum în copilărie pleca pe jos împreună cu bunica ei, după culesul porumbului, în deal spre Padeș, să-și vadă neamurile rămase în satul ce și-l mai amintea pe Tudor. Toamna, înserările coborau repede și cele două călătoare urcau deal după deal, pe poteci, pe lângă focuri unde oamenii păzeau grămezile uriașe de porumbi, așteptând carele cu boi ca să-i ducă la adăpost.

Alți albulețeni veniseră încă mai de departe. Am auzit amintindu-se despre acte vechi unde s-ar vorbi despre strămoși coborâți peste munți din Țara Hațegului.

[1] Vezi articolul aniversar, bine întocmit, semnat de Mihai Mitu în „Romanoslavica", XXII, 1984, p. 419-439. Vezi și articolele semnate de noi în: *Enzyklopädie des Märchens*, ed. II, coord. Kurt Ranks etc., Berlin/New York, 1979, p. 1364-1366; „Revista de etnografie și folclor", XXXIII, 1982, nr. 3; „Revista de istorie și teorie literară", XLI, 1993, nr. 3-4, p. 377-379; „Fabula" (Göttingen), XXXVIII, 1996 (sub tipar).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La miazănoapte, şirurile acelor munţi (cred că sunt chiar munţii Vulcanului şi ai Parângului) se văd în zilele senine, după ploile purificatoare. Stranii, departe şi aproape, mereu sub privire, însă de neatins, munţii stăruie ca semne de reper pe care cei alungaţi de necazuri n-au vrut să-i piardă din ochi. După mijlocul lui noiembrie, când praful s-a dus cu desăvârşire din aer, se zăresc în partea opusă, spre miazăzi, nespus de departe, ca o părere, Balcanii. Fugarii din Haţeg s-ar fi aşezat în mijlocul pădurilor, la Plai, într-o poiană, mai mult o râpă. Pe când eram eu copil, din neamurile noastre mai rămăsese acolo daica Ana. Casa ei bătrână fusese construită pe un stejar. În abruptul dealurilor de lut, mai văzusem undeva o astfel de casă: în vechime i se reteza unui stejar în putere coroana până la înălţimea dorită a acoperişului. Îl curăţau de crengi şi de coajă; îl făceau (cum?) să moară deplin, cu rădăcinile rămase în pământ. Casa de bârne croită în jurul unui astfel de ax nu mai pornea la vale decât odată cu dealul. Pentru că pe acolo dealurile pornesc câteodată la vale.

Din Plai ieşeam la lume, spre Albuleşti, trecând mai întâi prin pădurile noastre de pruni. Toate văioagele în Sărariu se umpleau toamna de mireasma prunelor căzute. Pomii aveau trunchiuri răsucite şi întortocheate, pline de muşchi uscat, atârnând în barbe argintii. Încrengăturile încâlcite ale neamurilor noastre le regăseam în labirintul pentru mine mereu tainic al felului cum se succedau, ca într-un hăţiş, bucăţile cu pruni rămase moştenire: cinci pruni aici şi zece mai încolo, alţii după dâlmă şi alţii dincolo de ogaşul Ferului, către ştiubeiul lui Peneş cu apă la gust sărată, dar la vedere limpede. Şi încetul, prin pădurea de fagi, ajungeam către Valea lui Dan. (Care Dan, din care secol?). Când ieşeam la lumină, mirosea prin viroage un cimbrişor ca de munte şi, la vremea cuvenită, înfloreau garoafele sălbatice, mai mici de o şchioapă. Printre garduri de mărăcini, luminau ici şi colo vărzăriile, vărzării doar cu numele, pentru că oamenii puneau la un loc legumele toate, întretăiate de câte un rând de busuioc sau de flori galbene, grase, bătute, ce miroseau a cuişoare.

Şi ajunşi din Plai la Albuleşti, treceam iarăşi „Dealu' ăl mare" către Padină.

Daica Leana, soră după tată cu tatăl profesorului Chiţimia, se oprea negreşit din drum la cimitir. Nuci bătrâni, plini de noduri, mai vechi decât veacul propteau coasta pe care se agăţase, printre morminte, biserica în întregime de bârne îmbucate între ele. Când mi-o aduc eu aminte, biserica de lemn reînnoită pe la 1800, mai avea doar podoaba încrustărilor în lemn cu barda. În pridvor stăruiau totuşi sub căpriori însemnări cu chirilice. Podelele de scânduri masive aminteau mai degrabă de secure decât de gater. N-am fost nicicând pe o navă, dar aici, unde lumina unduia pe podele, cernută printre ramurile pomilor de la ferestre, unde scândurile oftau uşor când te mişcai dintr-o parte a naosului în alta, mi-a venit mereu în minte, nu ştiu de ce, corabia lui Noe. Dincolo de pridvor, în lumina aproape meridională a soarelui, crucile cimitirului, ca şi crucile de la răspântii, îngrijit pictate în incredibile nuanţe de roşu, alb, albastru şi verde, purtau pe ele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

desene geometrice cum numai pe vasele neolitice am mai văzut. Şi mai purtau câte trei chipuri omeneşti, alcătuite din linii drepte, simple, chipuri cu ochi mari şi gură îndurerată. Era un Deisis geometrizat? Pe însuşi piciorul crucii se adăuga uneori un alt personaj, în mâini cu un fir pe care-l tăia nemilos. Nimic anatomic în figuri – doar linii şi simboluri. Aici undeva, între aceste cruci, împreună cu străbunicii mei dorm şi străbunicii profesorului Chiţimia. Bunicul lui după tată, în acelaşi timp unchi al bunicii mele după mamă, a fost cel mai iubit învăţător din sat, la sfârşit de secol şi început de alt secol. Om vesel şi cu inimă largă, avea întotdeauna o vorbă bună de spus. Se zice că, la şcoală, copiii veneau de dragul lui. Bunica mea i-a fost elevă chiar pe vremea când învăţătorului i se năştea nepotul Ion, ce avea să fie „profesorul Ion C. Chiţimia". Dacă învăţătorul voia să facă undeva cumpărături, pleca patruzeci de kilometri la Severin cu trăsura. Pentru el „cumpărături" însemna: stofă cu vigul, bomboane în cutii de cele mari, căpăţâni de zahăr şi jimbla care abureşte.

„Chiţîmia" cel de demult îşi măsura succesul muncii lui în şcoală după succesul elevilor care mergeau mai departe la Severin sau la Craiova, unii chiar la şcoala normală. I-au fost elevi bunicii mei şi generaţia lor. „Bunicii" au murit prin războaie; dar au rămas de la unii caiete care mărturisesc o ştiinţă de carte şi o tărie în credinţă în faţa căreia mă înclin. „Bunicele" au supravieţuit – le era ursit să treacă prin colectivizare. Şi când ne purtam după necazuri, adăpostiţi în casă la Jianu sau zdruncinându-se în căruţa lui Câlţan, „bunicele" au povestit. A mai rămas şi o poză cu Chiţimia cel bătrân, cel cu inimă nemăsurat de bună: stă zâmbind şi priveşte luminos spre lume, lângă Călin, cumnatul lui, străbunicul meu, străjuiţi fiecare de nevastă şi copii.

Din ei înşişi şi din partea satului de către Padină n-a mai rămas nimic. La o vreme, după colectivizare, într-o noapte, gemând din adâncuri, dealul a pornit să se scurgă în valuri, către firul Văii Mari. Pomii din grădina bătrânească au intrat undeva ca într-o spumă. Oamenii abia au scăpat din case. Nucii străvechi s-au prăvălit în cimitir peste mormintele adunate unele peste altele. Bisericuţa de lemn, aşezată într-un crov, a scrâşnit din toate încheieturile şi s-a înghemuit într-o rână. Astăzi au mai rămas câteva bârne putrezite de-a valma.

Mai era o biserică, de lemn şi cărămidă, mai sus, lângă drum. S-a zdruncinat şi aceea în 1977. De atunci se fac slujbele afară, mai mult de mântuială. Până când boala finală l-a ţintuit pe profesorul Chiţimia în casă, a tot încercat să organizeze refacerea celor două biserici.

Dar nu a putut urni din loc mintea puţină şi interesele meschine ale celor ce se împotriveau. S-a adăugat şi această durere la altele. Profesorul a zâmbit blând şi amar – cum făcea des în ultima vreme – şi-a ridicat mâna dreaptă puţin, cu arătătorul întins în sus şi a spus: „În sfârşit, se va mai vedea ce va mai fi".

Cătălina VELCULESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OVIDIU PAPADIMA

(23.VI.1909 – 26.V.1996)

Scrisul lui Ovidiu Papadima s-a aplicat deopotrivă atât asupra literaturii clasice, cât şi a literaturii contemporane şi a folclorului. Pasiunea sa dintâi a fost critica de întâmpinare, prin cronicile literare tipărite, timp de opt ani, în *Gândirea*, vădind o reală vocaţie. Unele au fost strânse în volumul *Creatorii şi lumea lor* (Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943). Examinând activitatea lui Ovidiu Papadima din perioada amintită profesorul Dumitru Micu, în *„Gândirea" şi gândirismul* (Editura Minerva, 1975), surprinde trăsăturile care caracterizau paginile cronicarului: „Ovidiu Papadima îndeplinea toate condiţiile pentru a reprezenta disciplina într-o bună publicaţie: pregătire profesională temeinică, interes pentru fenomenul literar contemporan, spirit analitic ascuţit, penetrant, dar de a formula. Substanţiale, în majoritate, cronicile sunt, de regulă, scrise cu nerv, într-un stil limpede, alert (în pofida metaforismului, pe alocuri parazitar, a unei vagi note sentimentale şi, din când în când, a unei uşoare sfătoşenii desuete): expresia, în interiorul lor, e sigură, terminologia precisă, vocabularul bogat, neologistic fără exces, rareori adulterat de câte un neaoşism abuziv, de vreo vocabulă prea plină de sucuri." Este, după ştiinţa noastră, singura apreciere amplă şi la obiect a cronicarului literar Ovidiu Papadima, activitatea sa de la *Gândirea* fiind de regulă trecută sub tăcere în lucrările de specialitate. S-a mers chiar mai departe, criticul şi istoricul literar nefiind inclus în unele sinteze, cum este, spre exemplu, aceea a lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III (Editura Minerva, 1975). După 1944 cronicarul literar a mai scris, este adevărat, despre cărţi de literatură contemporană, despre proză şi poezie, însă este cert că nu s-a mai putut exprima pe sine, este cert că acestea nu-l reprezintă. Centrul de greutate în activitatea sa îl vor constitui tot istoria literară şi folcloristica. Cel care scrisese *Neam, sat, oraş în poezia lui Octavian Goga* (Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1942, ed. a 2-a, 1944) (Premiul Societăţii Scriitorilor Români pentru critică pe anul 1942) avea să tipărească: monografia *Cezar Bolliac* (1966), *Heinrich von Kleist* (Editura pentru Literatură Universală, 1967), micromonografia *Ion Pillat* (Editura Albatros, 1974), *Ipostaze ale iluminismului românesc* (Editura Minerva, 1975). În *Revista de*

RITL. XLIV. 1996. nr. 1 – 4. p. 187 – 189. Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

istorie şi teorie literară (1952-1981), al cărei colaborator statornic a fost, îl întâlnim cu articole şi studii despre M. Kogălniceanu, M. Pompiliu, Anghel Demetriescu, B. P. Hasdeu, N. Bălcescu, M. Eminescu, Ov. Densusianu, M. Dragomirescu, N. Cartojan ş.a..

Că ţinea foarte mult la cronicile literare apărute în perioada interbelică stă mărturie faptul că a dorit să-şi reediteze volumul *Creatorii şi lumea lor*. N-a reuşit însă să editeze decât o selecţie din amintitul volum, fiindcă din *Scriitorii şi înţelesurile vieţii* (Editura Minerva, 1971) lipsesc paginile ce le-a scris despre Simion Bărnuţiu, B. P. Hasdeu, I. Biberi, Nichifor Crainic, Lucian Blaga, N. Roşu, Dan Botta, G. Banea, Ion Iovescu, Al. Lascarov-Moldovanu, G. M. Zamfirescu, C. Stere, G. Gregorian, Aron Cotruş, T. Vianu, N. Crevedia, Radu Gyr, Teofil Lianu, Ilariu Dobridor, Vintilă Horia, Dragoş Protopopescu. Şi totuşi reeditarea, parţială, a cronicilor i-a făcut profesorului Ovidiu Papadima o reală bucurie. Iar critica a semnalat valoarea cărţii. Nicolae Balotă scria că deceniile care au trecut de la întâia lor apariţie „Nu au corupt deloc substanţa acestor articole şi eseuri. Dimpotrivă".

Cealaltă dimensiune a scrisului lui Ovidiu Papadima este folcloristica, nu o folcloristică făcută în sine, fiindcă a înţeles încă de la începutul activităţii sale că intră în profilul criticului şi istoricului literar obligaţia unei bune cunoaşteri a etosului popular: „Încă din anii studenţiei (îi spunea într-un interviu lui Matei Alexandrescu), profesorii mei – şi aici aş aminti în primul rând pe N. Iorga, M. Dragomirescu, D. Caracostea, N. Cartojan – mi-au infuzat convingerea necesităţii unui cât mai larg orizont de cultură şi a unei cât mai severe discipline de muncă şi de gândire în cercetarea şi judecarea vieţii literare, – a trecutului şi a prezentului, deopotrivă. Cu alte cuvinte, acestea implică stăpânirea unor domenii adiacente, în afara istoriei literaturii române. Aceasta presupune, în primul rând, cunoaşterea folclorului – atât a celui universal cât şi a celui românesc, aici existând o strânsă interdependenţă, deoarece creaţia populară stă la temelia tuturor literaturilor naţionale, şi cu atât mai mult a literaturii române". Prima sa contribuţie însemnată în acest domeniu nu este o lucrare de folcloristică pură, ci în primul rând de filozofia culturii: *O viziune românească a lumii* (Colecţia „Convorbiri literare", 1941, postscriptumul de la p. 222 este totuşi datat: ianuarie 1942; ediţia a doua, revizuită, cu o postfaţă de I. Oprişan, Editura Saeculum, 1995). Ediţia întâi a fost distinsă de Academia Română cu Premiul „I. Heliade Rădulescu". Este o carte de mare probitate, în mai multe sensuri, din care amintim două: autorul mărturiseşte că a năzuit doar să pună în discuţie unele probleme, fără pretenţia de a le da o rezolvare deplină, de asemenea că şi-a fundamentat cartea strict pe documente populare, neîngăduindu-şi nici o afirmaţie fără acoperire. De altfel, unul dintre recenzenţi, Perpessicius, semnala că lucrarea abundă în citate, că este o agreabilă antologie de creaţii populare. Este una din cărţile la care Ovidiu Papadima ţinea foarte mult. Mi-amintesc că a aşteptat cu înfrigurare să-i apară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ediția a doua, și de mai multe ori îmi spunea că va închide ochii și n-o va mai vedea. A avut însă bucuria să-și vadă tipărită ediția a doua. *Anton Pann, „cântecele de lume" și folclorul Bucureștilor* (EARPR, 1963) este o lucrare de graniță, de istorie literară și folclor, care lărgește conceptul de folclor, aducând o contribuție de seamă la cunoașterea cântecelor de lume din secolul al XVIII-lea și mai ales de la începutul secolului al XIX-lea. *Spitalul amorului* este socotit „totodată un document de istorie literară și un testimoniu de folclor orășenesc". *Literatura populară română* (E.P.L., 1968) plasează creațiile populare în viața folclorică ce le-a creat și evită reducerea lor la fenomene etnografice, le supune cu alte cuvinte unui examen estetic.

Ovidiu Papadima este unul din aceia care au contribuit, prin opera sa, prin lucrările pe care le-a coordonat, prin ceea ce a făcut pentru formarea științifică a unor cercetători (conducerea de doctorate, obținerea de burse pentru specializare în străinătate) la bunul renume al institutului care poartă numele lui G. Călinescu.

Iordan DATCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„CORB ALB": EMIL ISAC, UN REPREZENTANT AL DECADENȚEI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN ARDEAL, LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI

Ovid S. Crohmălniceanu

Termenul „fin de siècle", aplicat la literatură sau artă, şi mai cu seamă pe franceză, cheamă imediat ideea rafinamentului, estetismului, ba chiar a decadenței. A fost asociat în istoria culturii reacției împotriva naturalismului, simbolismului şi întregii atmosfere crepusculare, pe care el a adus-o. Dacă acesta avea să se instaleze în Franța de prin 1880 către 1890, va atinge alte țări, mai ales estice, cu o întârziere sensibilă. Apusul secolului se prelungeşte acolo până la izbucnirea primului război mondial, o epocă nouă culturală începând abia după încheierea lui.

Țin să fac din capul locului o atare precizare, întrucât fenomenele care ne preocupă, „baudelairiarismul", „simbolismul", „morbidezza", „spleen"-ul, sentimentul opresiv suferit în universul citadin modern şi visul evaziunii undeva departe de el, printre insule coralifere şi vaste singurătăți marine, sub ceruri exotice, gustul „paradisurilor artificiale", erotica macabră şi poza damnării vor porni să populeze lirica românească tocmai pe la sfârşitul deceniului 1900-1910.

E adevărat că „poezia nouă", cum o va numi Eugen Lovinescu, se manifestase aproape sincron cu cea franceză în cenaclul patronat de Al. Macedonski, iar promotorul ei bucureştean făcuse parte dintre întemeietorii revistei *La Wallonie*. Dar, tinerii intrați sub fascinația lui Baudelaire, Poe, Rollinat, Verlaine şi Mallarmé vor fi nevoiți să ducă o existență literară subterană, aproape un deceniu, până când autoritatea curentelor culturale populiste, foarte puternice, prezente în viața intelectuală românească după 1900, mai exact spus, dictatura „sămănătorismului" şi „poporanismului" a slăbit. Doar atunci simboliştii au avut posibilitatea să iasă din mediul închis, cenacular, şi să înfrunte publicul într-o puzderie de mici reviste efemere. „Era prin anul una mie nouă sute opt, se pare," indică momentul un vestit vers de Minulescu, încheind o *Romanță pentru mai târziu*.

Într-o țară cu două grave probleme nerezolvate, unitatea națională (o însemnată parte a poporului român se afla încă sub stăpânire străină) şi socială (majoritatea populației, alcătuită din țărani, nu deținea nici o proprietate funciară şi

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 191 – 198, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muncea pe latifundiile boiereşti), acuzaţia de a se sustrage militantismului, la a căror rezolvare aceste mari imperative morale chemau conştiinţele, cădea nimicitor ca o ghilotină.

N. Iorga, califica poezia franceză de după 1880, „bolnavă" şi „rătăcită". Verbul lui de foc biciuia fără milă pe admiratorii ei, „esteţi plămădiţi din vitii infame". „Jos nemernica bâiguială străină din saloanele cosmopolite, pentru întreţinerea cărora curg sudori de sânge pe lanurile muncite din greu – scria el –, jos cărţuliile de simţire falsificată şi de corupţie, cu care Apusul otrăveşte ţări nepricepute, jos maimuţăreala nelegiuită". Şi, în consecinţă, reclama: „taxe pe cărţile de literatură străine (nu de ştiinţă), taxe pe ziarele străine – ca în Austria – taxe pe trupele străine".

Promotorii „poeziei noi" n-au avut multă vreme o viaţă uşoară. Chiar şi spirite mai puţin drastice decât Nicolae Iorga aveau să ia în derâdere producţia lirică ieşită din cenaclul lui Macedonski. I.L.Caragiale a parodiat experienţele sinestezice, compunând un sonet „colorat" (cameleon-femeie), „alcătuit din 14 versuri, 32 de noţiuni simboliste, dintre care 9 pur vizuale, iar 23 propriu-zis colorate şi dintre acestea 21 sunt simple şi 2 compuse". Şi, ca să ducă bătaia de joc până la capăt, semna Macabronski.

Garabet Ibrăileanu declara că îl preţuieşte pe Baudelaire, dar se întreba unde găseau imitatorii săi valahi atmosfera sufocantă citadină într-o ţară unde oraşele fuseseră încă până ieri nişte biete târguri. Pentru motive asemănătoare nu vedea ce priză în realitate are o poezie cu „bibelouri" şi „etajere", cum eticheta el disprefuitor lirica discipolilor lui Macedonski.

Până şi Tudor Arghezi, relevat de acesta din urmă drept artistul „cel mai revoluţionar", nu va pierde ocazia să-şi exercite talentul pamfletar la adresa esteticii pe care iniţial o adoptase: „În Bucureşti – avea să scrie ulterior – cum toate sunetele pătrund strâmb şi indecent, astfel şi glumele ocazionale din Paris au luat aici, în capul câtorva încăpăţânaţi să facă şcoală, proporţiile unei vaste concepţiuni, bazate pe număr şi pe izmeneală. Oameni foarte nesimbolici, lipsiţi natural, de pe cum cei din Paris erau hărăziţi tot natural, de facultatea sintetică a simbolului, fabricară echivocuri sonore şi greţuri bogate-n sentimente ca pâsla şi pentru a nu se hotărnici ridicului, se titrară simbolişti instrumentişti".

Producţia literară „fin de siècle" era, după Nicolae Iorga, proprie unui „Bucureşti centru", „Bucureşti lupanar", prin opoziţie cu cea gustată în mediile imune la morbul decadentismului. Între ele, cel mai „sănătos" îl considera a fi Ardealul, care furnizase principalele cadre „Sămănătorului" şi cultivase prin Slavici şi Coşbuc, încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, „realismul poporan".

Ideea că „literatura de peste munţi" păstrează o cumineţenie clasică a lansat-o şi alt critic influent al vremii, H. Sanielevici, prieten cu Ibrăileanu. A forjat şi o teorie în sprijinul acestei teze. Echilibrul, măsura, simţul moral, proprii clasicismului, le aduc scriitorii dintr-un mediu social aşezat, cum e cel al burgheziei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rurale ardeleneşti, ostil ca urmare romantismului păturilor ţărăneşti fără căpătâi, visând o înavuţire rapidă şi miraculoasă prin intervenţia hazardului, precum şi imaginaţiei perverse a aristocraţiei decăzute.

Publicul cultivat românesc de peste munţi era, într-adevăr, produsul unei lumi precumpănitor săteşti, conservatoare, ataşate tradiţiilor din teama să nu-şi piardă cumva identitatea naţională, sustrase aproape cu totul culturii franceze, educate să o considere frivolă şi subversivă.

Ar fi greşit să se creadă însă că noile curente literare şi artistice apusene îi rămaseră în întregime necunoscute. Luaseră act de ele, constatăm, chiar unii intelectuali care se aflau în fruntea mişcării sămănătoriste. Ştefan Octavian Iosif a tradus din Verlaine. În *Fragmente autobiografice*, Octavian Goga, prieten cu Ady, menţionează printre poeţii săi preferaţi pe Baudelaire şi-i alătură, la rândul lui, numele „sărmanului Lélian".

Un poet „decadent", totuşi, în literatura românească din Ardeal, înainte de primul război mondial, constituia o raritate absolută. Aşa apărea cercurilor intelectuale transilvănene Emil Isac (1886-1954) din Cluj, colaborator al mai tuturor micilor reviste simboliste regăţene, „Simbolul", „Versuri şi proză", „Absolutio", „Farul", „Viaţa nouă" etc. La el izbesc de îndată urmele contactului cu literatura franceză contemporană, fapt care ar sta practic, după Eugen Lovinescu, la originea modernizării sensibilităţii poetice româneşti. Emil Isac pune chiar o ostentaţie în exprimarea acestei înrudiri: „O, Paris..... O, Café de la Paix... O, doamnă Matildă... O, Tiger!... O, Sorbonă... O, redacţiunea «Matin»-ului şi reflectoarele lui şi Stéphane Lausanne... la belle Otéro, Cléo de Mérode, Liane de Pougy – scrie poetul ardelean şi ţine să adauge: Am uitat pe Joseph din Café de la Paix, care poruncea garsonului, „Adevărul", „Universul" pour monsieur Isac!"

Atâta francomanie afişată îl irita până şi pe teoreticianul sincronizării ţărilor estetice cu formele cele mai evoluate ale civilizaţiei occidentale. Eugen Lovinescu vedea în asemenea explozii emotive ale lui Emil Isac o „fanfaronadă puerilă de rural speriat de contactul apusului", „poză" şi „gust pentru epatare prin butadă" şi „frondă". Cu „neseriozitatea" sa, găsea criticul, poetul ar fi „compromis" şi „întârziat" mişcarea modernistă în Ardeal, stârnind împotriva ei rezistenţa firească a „oamenilor de bun simţ".

Ilarie Chendi, criticul ardelean tradiţionalist şi masacratorul „decadenţilor", descoperind sămânţa rea, încolţită chiar printre tinerii scriitori transilvăneni, exclama:

„Vai ce ruşine!

Cine şi-ar fi închipuit acum zece ani, când biata noastră literatură ardeleană abia se înfiripa (...), cine ar fi crezut că se va ivi aşa de repede între noi această cobe?

Un liliac sâsâitor între păsări cântătoare, o floare pestilenţială pe frumoasele văi ale Ardealului! Clujule, Clujule, ce ţi-au greşit muzele?"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Emil Isac a fost efectiv un „corb alb" în peisajul literar românesc de peste munți, la începutul veacului. Primul său volum de versuri, *Poezii – Impresii și senzații moderne* (1908), poartă stigme apăsate ale literaturii „fin de siècle". Ele persistă, accentuându-se chiar, în producția lirică ulterioară a autorului. Adunată sub titlul generic, *Poezii* (1914-1944), aceasta e cuprinsă în ediția *Opere definitive* din 1946. După moda simbolistă, Emil Isac a scris și poeme în proză. O culegere, intitulată chiar astfel, a apărut în 1923, după ce alta, *Ardealule, Ardealule bătrân*, o precedase cu opt ani și fusese tipărită la Arad. Către speța indecisă a „poemului în proză" alunecă adesea și publicistica scriitorului, foarte abundentă, din care volumele: *Cartea unui om* (1921) și *Notițele mele* (1925) rețin o mică parte. Pe o temă provocatoare și în maniera monologurilor teatrale lirice simboliste e construită și „dramoleta neoromantică" *Maica cea tânără*.

Contrastând cu mediul de inspirație rural din mai toată poezia ardeleană a vremii, cadrul citadin ne întâmpină din capul locului la Emil Isac. Nu e singur Parisul, evocat adesea pe un ton nostalgic, când o scrisoare sosită de acolo vine să aprindă memoria primitorului: „Bulevardele uitate/ Reapar iluminate/ de-a trecutului lumină/(...) Tot aceleași fete triste/ Sunt în Cafeneaua mică/ Și același as de pică/ Stă în mâna doamnei Nora,/ Concièrge-ul e tot Orbul?/ Și Japonia e-acasă?/ Tot mai ai narcișii pe masă?/ Ai uitat pe Poe, cu Corbul?" (În paranteză să menționăm că Emil Isac a tradus de cinci ori faimosul poem, piesă capitală în relicvariul decadentist).

Sau, altădată, când amintirea orașului-lumină răsare pe neașteptate într-o colibă din munți, unde autorul împreună cu un prieten și călăuza lor, Mitru, se tem să nu-i atace la noapte urșii: „Evoe Bachus... Rue de Grenelle./ Armand Colin... Rachilde... Teatrul din Louvain./ Frumoasa Jeanette.../ Parisul! Parisul!!!" (*Baladă ardeleană*).

Tablouri citadine se încheagă și într-o geografie locală: „Toamnă, gondolări pe Someș, făcând din Cluj: Atena.../ Și din casele lui: muzeul din Firenze" (*Cântec de toamnă*) ori: „Case mici, piețe curate, porți ovale/ În grădini copii mulți și iarbă de mătase verde,..." (*Baia Mare*). Dar și mai corespunzător cu decorul urban pluvios și pierdut în cețuri impresioniste arată toposul în care Emil Isac îngână acest *Cântec*: „Plouă-ncet de plictiseală,/ Și asfaltul străzii-l spală/ Felinarele aprinse,/ Cântecele mele stinse..." sau următorul, intitulat *Oraș bolnăvit*: „Tot oameni stinși pe ulițele tale,/ Tot jale/ Pe fiecare față/(...) Și vine din apusul otrăvit de soare,/ Un car de fân cu miros tare".

Recuzitei decadente îi aparține și deprimantul anotimp autumnal, cu arbori scheletici și ploi nesfârșite: „Eterna desfrunzire și îngălbenire și amorțeală,/ Soarele îmbrobodit în ceață ca fața unei bolnave bătrâne..." (*Cântec de toamnă*); „Cad foile, udate de ploile/ Nopților de strajă,/ Și se-ntorc din munți oile... (*Cântec*); „Vine toamna ploi și vânturi/ Vine amorțirea..." (*Cântece*); „Pornesc Tristețea și Bătrânețea îmbrățișate tare/ Și umezeală și boală și rugină în urmă-le

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rămâne./ Pe poteca pădurii, se duce singur un câne/ unde se duce oare?" (*Toamna*); „Cad frunzele şi sufletele cad, e toamna hidoasă/ Miroase a stârv, a putred, a oase/ Femeia mea cămaşe de moarte îmi coase..." (*Cad*).

„Poescul", „baudelairianismul" sunt de recunoscut la rândul lor în atmosfera sepulcrală. Emil Isac aude „afară vânt negru" şi moartea „plângând". Noaptea îl întreabă: „Pat moale, nu vrei pat moale,/ Ori vrei sicriu?" (*Cântece*). Într-un poem intitulat macabru, *Tabes*, citim: „Mor toate gândurile bune/ Îşi cască'ntunerecul gura spurcată./ Apune, soarele apune". Clopotele sună „sinistru", „vine alba ceaţă", „vântul tot urlă", „noaptea e tot mai adâncă", „un diavol nebun cântă-n turlă", „lebedele se-neacă în lac". Poetul amestecă într-un *Cântec de spital*, mirosul „stârvurilor" cu cel al florilor. Cineva îşi şterge în preajma lui gura, lăsând să strălucească, pe batistă, „roşii stropi de sânge, mărgăritare T.B.C.". Ftizia face ravagii în cartierul autorului: pe strada lui trec adesea convoaie funerare bacoviene, ducând la cimitir câte un copil sărman sau o fată, „logodită cu mirele alb al stelelor".

Avea să scandalizeze mai ales erotica poetului clujan care se iubeşte cu contesele, consumând şampanie multă şi ascultând „lăutarii negri cântând din lăute roşii" (*Din versurile triste: Annie*). Tot Ilarie Chendi dă glas dezgustului pe care avea să-l inspire o asemenea destrăbălare decadentă: „Iubita lui, cea dintâi, n-a fost o zână din poveşti sau vreo bună Clujancă cu părul ca păcatul. Ea a fost «o learfă bătrână sătulă de vieaţă»... Când se apropie de iubita sa, el nu o face cu paşi cucernici, ca orice poet tânăr care se respectă, ci-i strigă: «Vino să te muşc cu dinţii»".

Cum să nu stârnească proteste într-o societate „sănătoasă" Emil Isac, de vreme ce caută voluptatea actului amoros şi macularea, pe care o presupune dragostea tarifată, îi excită poftele?: „O, de te-aş lovi cu tină – exclamă poetul –/ Eu cred că te-aş iubi mai bine" (*Evening star*). „Femeia preţioasă", cântată de Emil Isac, pare să fie, ca şi la alţi decadenţi, o profesionistă a exerciţiului erotic şi-şi vampirizează amantul. „În patul meu dormea poema nopţii rele./ Îmbrăţişări flămânde... un suflet sfâşiat. (...)// Femeia preţioasă cu preţul vieţii mele,/ Şi-a cumpărat o poftă de-a fi iubita mea./ Femeia preţioasă cu cântecele rele,/ Din vieaţa mea cea bună făcuse vieaţă rea./ Cu preţul vieţii mele, cu trupul şi cu sânge,/ Am învăţat că pofta de-a fi iubit e grea./ Femeia preţioasă în mine plânsu-şi plânge, / Cerându-şi pofta vieţii din tinereţea mea". Nici poemul nu e străin de asemenea porniri devoratoare: „Şi tot te-am sărutat – zice –, te-am şi muşcat./ Te-am stors...// Din sângele-ţi am tors/ Al amintirilor biciu minunat,/ Cu care tot te bat, tot te bat..." (*Al amintirilor*).

Nu mai puţin şocantă trebuie să fi apărut celebrarea paradisurilor artificiale, de la forma turmentării anesteziante bacoviene prin alcool, cu humorul involuntar al pronunţiei dialectale: „Beai... Beai.../ Şi tot mai tulburi ţi-s creierii.../ Afară cântă grierii.../ Beai... Tot beai...", până la consumul drogurilor veritabile, „Absint, opiu şi morfină", amintite într-un vers.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ca să nu lipsească nici una din senzaţiile „moderne", o poezie intitulată *Spleen* ne împărtăşeşte langoarea de care crede a fi urmărit autorul: „Toţi se sărută, toţi se resfaţă,/ Eu sunt judecat la neviaţă".

Dar, în ciuda acestor strădanii de a semăna cu poeţii blestemaţi parizieni, Emil Isac nu va reuşi să-şi smulgă în întregime rădăcinile din literatura română ardelenească. Vocaţia ei socială şi naţională mesianică bântuie şi versurile lui. Mizeria citadină, sărăcia boemă contrastează necontenit la el cu luxul sfidător al sătuilor. Aşa cum Bacovia vedea trecând „burgheze colorate, în cupeuri de cristal", Emil Isac descrie cum vine să viziteze mahalaua lui, „o căleaşă bogată". În ea se lăfăie, fata care, plecată de aici, îşi vinde trupul şi umblă acum „gătită şi parfumată." Înaintea castelului s-au oprit „o mamă şi copiii ei". Portarul îi alungă cu mătura, în timp ce lacheul foloseşte pentru a stropi palmierii din salon şampania rămasă de la ultimul banchet. Parisul nu este numai lăcaşul primitor al artiştilor. Acolo, „boierul român" prăpădeşte „între braţe de cocotă" averea „celor ce asudă" şi lasă „şampania" şi „grogul" să-i destrame „crierul": „Palatul din vecini/ De chiote şi de pocnet de sticle răsună./ Lăutari cântă dragoste din strună.../ Sirena fabricii sună tot sună" (*Sirena fabricii*). Dacă între „clopote" „e numai pace"/ „ciocanul nicicând nu mai tace" (*Sinistru clopotele*). Decorul citadin arată atât de lugubru, fiindcă celor care populează periferia lui, „maşina şi fabrica" le „veştejeşte faţa". Muza clorotică şi venală e la rândul ei rodul mecanismului social coruptor. Copilele frumoase şi sărace sunt sortite prostituţiei. E – are grijă să amintească Emil Isac, parafrazând ce obişnuiesc să cânte fetiţele jucându-se: „A venit un domnişor/ la ogor/ Fete vru să-mbrăţoşeze/ A venit un domnişor/ Tot privea la sânul lor,/ Domnişorul, domnişor...// Şi când vru să-brăţoşeze,/ Fetele-au fugit ţipând,/ Le venea în gând/ Domnii care râd văzând,/ Mamele născând,/ Mamele născând..." (*A venit un domnişor*). Poetul îşi plânge iubita, altădată castă, astăzi, „păgână" şi plină de bijuterii: „Pe-un aur tu vândut-ai iubirea ta de fată,/ Maria mea frumoasă, Maria mea curată..."

Până şi poemul amintit, cu care Emil Isac a intrat în antologii, *Din versurile triste: Annie*, face ca „of-ul Ardealului" să străpungă decorul fastuos simbolisto-decadent: contesa, ochii ei albaştri, scaunul de argint, şampania „multă", ţiganii negri, lăutele roşii, parcul verde, merele coapte, crinii albi. Invitatul nobilei doamne, când aceasta e pe cale să plângă sub povara melancoliei, porneşte să cânte: „Sunt feciorul popii din Cluj, mama mea foarte bătrână,/ Biserica de lemn – pâinea amară./ Brazda nu fuge după plug/ doinele triste, căci fetele vin grele acasă/ Şi în curtea noastră plâng şapte dureri". Nu suntem departe de vestitul *Noi* al lui Octavian Goga: „La noi sunt codri verzi de brad/ Şi câmpuri de mătasă;/ La noi atâţia fluturi sunt/ şi-atâta jale-n casă./ Privighetori din alte ţări/ Vin doina să ne-asculte/ La noi sunt cântece şi flori/ Şi lacrimi multe, multe..."

Iar cu versurile următoare din poemul lui Isac: „Oh, raza aceea m-a chemat înapoi.../ La mamă... În ogradă... Sub nucul bătrân...// Şi contesa număra stelele:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

două, trei, zece.../ Mai latră după corbi dulăul? Spune Roză, ce faceți voi acasă,/ Mă mai cunoașteți și mă mai iubiți?", ne întoarcem chiar la mult cântatul motiv sămănătorist: „De ce m-ați dus de lângă voi,/ De ce m-ați dus de-acasă?..."

Tendenționismul acesta, într-o poezie țipător modernistă, îl făcea probabil pe Eugen Lovinescu să califice „frazeologia" autorului un „amestec grotesc de lăudăroșie și de baliverna". E, într-adevăr, multă discordanță și stridență expresivă la Emil Isac. Dar, tocmai prezența concomitentă a celor două seve, trase din rădăcini atât de diferite, conferă scrisului său nota particulară. Nu spune puțin faptul că printre poeții francezi pe care-i amintește cu fervoare „corbul alb" clujan, revine obscurul Jéhan Rictus, cântărețul vieții în „clochard" în ale sale *Solliloques du Pauvre*. Emil Isac s-a vrut, cum și-a zis singur odată: un Verhaeren al românilor.

Dar „corb alb" a rămas chiar și făcând să răsune coarda „pătimirii ardelene". A convertit-o surprinzător din albia tradițională a „partidului național" în cea socialistă. N-avea nici măcar scuza de a fi aparținut unei familii împestrițate prin alianțe etnice sau înstrăinate. Venea din rândurile românismului celui mai pur. Tatăl poetului, Aurel Isac, doctor în drept, avocat, orator talentat și om politic iredentist, a fost apărătorul lui Pop de Băsești în procesul memorandiștilor. Dacă ar fi să-l credem pe autorul versurilor intitulate *Noaptea fantastică*, ai săi suferiseră pentru cauza națională, vornicul Isac, „bătut de turci", pristavul Isac, humanistul valah, „surghiunit de Rakoczi" și „tras apoi pe furci", Alexandru Isac, „spânzurat".

Urmașul lor s-a înscris, însă, în secția română a partidului social democrat din Ungaria și a colaborat asiduu la presa de stânga, austriacă, germană și regățeană. A publicat poeme în proză și articole antirăzboinice; a fost singurul scriitor român, care a răspuns la apelul internaționalist al lui Henri Barbusse din 1919, spunând printre altele: „nous qui filons le fil de l'amour entre les cœurs, qui nous reconnaissons l'un et l'autre par-dessous l'abîme et par-dessous les ponts, nous auxquels le petit doigt de l'aimée est plus cher que cent drapeaux, comme dit notre frère Babits, nous devons nous reconnaître, maintenant et nous tendre la main. (...) Barbusse, apôtre de l'humanité, je te salue!"

„Corb alb" a fost Emil Isac și pentru că nici după alipirea Ardealului nu s-a sfiit să emită tot felul de opinii nonconformiste: „cei mărunți au crescut mari – constata el –, și cei mulți s-au așezat în jurul clondirului de vin, și și-au infulicat cozonacul nemeritat..."; „voluntarul român Iosif" a rămas tot „slugă domnească" (*Iosif*); „Bade Toader, tu subiectul banal al banalului poet ardelean, tu al cărui sânge l-au băut de atâtea ori la banchete, fruntașii tăi..." (*Ardealul nou*); „Disensiunea cea mare o produce azi, în România, imposibilitatea clasei feodale de a se așeza în noua democrație română, care involuntar duce lupta cea mai grozavă împotriva oligarhiei românești" (...) „un singur dușman mai are România: ciocoimea" (*ibid.*) „și dacă în Ardealul frumos se vor revărsa valurile luminii culturii moderne... dacă în colibele de lângă Criș nu va mai fi mosafir statornic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pelagra şi Diavolul, dacă vor urni rotative în oraşe ...vor clincăni trenurile de curent... vor spumega râurile la irugă, ca să frângă voinţa naturii, ca să prindă-n jug forţa, ca să lumineze, să încălzească, să răsleţească graiul, să micşoreze depărtarea, dacă se vor aduna într-un uriaş mormânt pletele de anahoreţi şi se vor arde clenodiile unei lumi de robie şi fantezia – atunci vom putea vorbi de un nou Ardeal..." (*Ardealul nou*).

În *Istoria literaturii române contemporane* din 1927, Eugen Lovinescu reţine, la capitolul *Contribuţia modernistă a Ardealului*, după Emil Isac, încă două nume: Aron Cotruş şi Lucian Blaga. Primul n-a avut, însă, nici un contact cu lirica franceză simbolistă, ci prin silezianul Petr Bezruc, în versiunea germană a lui Franz Werfel, s-a aflat sub influenţa „noului pathos" activist, din reprezentanţii căruia – cehii Milos Inco şi Karel Doman – a şi tradus. Iar Blaga l-a pomenit doar o singură dată, în treacăt, pe Rimbaud, poeţii frecventaţi de el fiind Rilke, Trakl şi expresioniştii germani. Amândoi se înscriu în altă fază din evoluţia liricii româneşti, nemaiilustrând ceea ce ne-am obişnuit să numim literatura „fin de siècle".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DE LA VODEVILUL FRANCEZ SPRE „TEATRUL NOU" (1918–1925)

Ana-Maria Brezuleanu

Apărută din nou la 15 noiembrie 1918, în condiţiile unei Românii reîntregite, „Rampa" încă din primele numere îşi anunţă programatic convingerea că „teatrul are un rol covârşitor în formarea sufletului: el este menit să propage binele, frumosul, să răspândească lumina, să întărească conştiinţa naţională"[1]. În plus, teatrul are posibilitatea, mai mult decât şcoala sau lectura, să difuzeze „cultura în păturile cele mai adânci ale poporului"[2]. Iar pentru realizarea acestui deziderat una din problemele fundamentale ar fi cea a alcătuirii unui repertoriu adecvat. Teatrul (Naţional în special) trebuie „să nu-şi mai aleagă repertoriul numai din piese bulevardiere, să-şi puie în faţă mai mult idealul de artă, iar nu idealul de a se mări încasările".

Din păcate însă, problema „încasărilor" rămâne în continuare condiţie de existenţă pentru instituţia de teatru (se poartă interminabile discuţii pe marginea subvenţiei de stat şi a dificultăţilor financiare care, de-a lungul anilor, au scurtat considerabil existenţa unor teatre de valoare). În confruntarea cu un public neomogen şi pentru întreţinerea financiară a teatrului, compromisul pare a fi inevitabil. Inventiv şi întreprinzător, Const. Penescu, directorul Teatrului Naţional din Iaşi, descoperise soluţia „momelii", soluţie mărturisită într-un interviu oferit „Rampei" în 1925: „Melodrama, una într-o stagiune, are avantajul de a atrage o parte din public la teatru, a căpăta gustul teatrului şi drept consecinţă va veni şi la piesa de adevărată literatură dramatică"[3].

Importantă devine modificarea de esenţă a repertoriului, care „de atâţia amar de ani viciază la noi gustul publicului" prin piese „alese din nivelul cel mai scăzut al literaturii dramatice străine, prezintate în traduceri, cari schilodesc limba

[1] Flaviu [= Constantin Graur], *Probleme mari*, „Rampa" 1918, nr. 240, p. 1.

[2] George Singer, *Teatrul ca factor cultural*, „Rampa", 1918, nr. 368, p. 1: *Reflexii*.

[3] Henry Burileanu, *Directorul primei scene moldoveneşti vorbeşte „Rampei"*, „Rampa", 1925, nr. 2362, p. 3: Mişcarea culturală în ţară.

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 199 – 209, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

românească"[4]. E. Lovinescu constată cu amară ironie în același an 1918 că „s-ar crede că menirea Teatrului Național e de a juca cele din urmă succese ale teatrelor pariziene. Pentru aceasta au muncit Văcărești, Câmpenii și Eliazii în anii grei ai renașterii naționale, când au pus temeliile «Societății Filarmonice»: pentru transplantarea teatrului străin pe scena noastră națională, întreținută cu banul public"[5].

În alcătuirea unui repertoriu străin modern (ca element complementar celui autohton și clasic) efortul criticilor, scriitorilor și cronicarilor români este convergent în efortul de a deturna atenția de la spectacolul frivol (mai ales cel franțuzesc) spre cel de adâncime. Iar adâncime, în viziunea specialistului român, înseamnă în primii ani după război, nu text german (este explicabilă idiosincrazia în această etapă pentru elementul german), ci teatru rusesc și nordic: adică Ibsen, Strindberg, Cehov, Tolstoi, Andreev. Adâncime poate însemna chiar și confuzia sentimentalo-erotică (atât de apreciată de public) a personajelor lui Arțâbașev, Andreev, Osip Dâmov. dar este refuzată principial melodrama siropoasă a suspinelor adultere franțuzești. Totul trebuie să se petreacă în zona profundă a trăirii autentice, a zbaterii și sfâșierii lăuntrice, în care, chiar dacă protagonistul este înfrânt, spectatorul să poată părăsi sala zguduit, purificat prin participarea la spectacolul teatral.

Predilecția criticii pentru dramaturgia nordică și rusă nu este întâmplătoare. Suprasaturată de cea franceză, alergică pentru moment la cea germană, încă străină ca mentalitate de ironia britanică, fină și incisivă, critica teatrală românească stăruie în căutarea unor formule și noi, și moderne, și educative, și adecvate sensibilității noastre etnice, și digerabile pentru un public încă neevoluat.

Element constitutiv al fenomenului teatral, nu numai ca susținător material, dar și ca destinatar principal, modelabil virtual prin eforturile conjugate ale făuritorilor de spectacol, publicul românesc devine pentru presa de specialitate un personaj interesant, imprevizibil, în care se investesc speranțe sau care exasperează prin ignoranță și superficialitate. Curând după război, în 1921, E.[man.] C.[erbu] observa o neașteptată metamorfoză în gustul publicului bucureștean: „În locul preferințelor sale pentru piesele ușurele, remarcăm înclinațiuni pentru repertoriul serios"[6]. Același public este însă încondeiat incisiv, în tonalități caragialești, doi ani mai târziu, tot în „Rampa", de către Horia Robeanu (semnează: Claudiu Ilarion): „Publicul românesc, hotărât, e un public pervers. Perversitatea lui delicioasă, sălbatică, inconștientă, e adorabilă. Aplaudă frenetic orice spectacol scos din circulație, doar dacă are pasagii decoltate, replici pornografice [...]. Pentru el Ibsen este un cicălitor care epatează, Strindberg e un semn de întrebare [...],

[4] Alex. Mavrodi, *Chemarea teatrului în noile ținuturi românești. Se impune o îndrumare și un control*, „Rampa", 1918, nr. 345, p. 1.

[5] *Ape subterane*....„Rampa", 1918, nr. 345, p. 1.

[6] *Indicația publicului*, „Rampa" 1921, nr. 1198, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

François de Curel e delicios, dar... nu se lasă înțeles. Adoră pe Shakespeare, a auzit așa în treacăt de Corneille, Racine, Sofocle, Molière, dar „babalâcii" ăștia venerabili azi [...] nu mai sunt la modă. Publicul nostru, care a leșinat de bucurie citind *La garçonne*, firește că va da buzna cu naivitatea care-l caracterizează și cu analfabetismul care-l personalizează, la orice spectacol care se bucură de «vâlvă». Vâlvă pentru el e orice despre care s-ar putea spune că-i pornografic, piperat, și că se râde mult"[7]. La polul opus se situează Victor Eftimiu, care, după îndelungi peregrinări prin Occident, se extaziază în fața publicului de acasă: „Din fericire, la noi mai mult decât în capitalele occidentale, spectatorul e atras mai cu seamă de lucrările superioare, de realizările artistice. Blazarea din marile centre ale apusului nu ne-a copleșit încă"[8]. Aceeași încredere în receptivitatea publicului nostru o manifestă și Cezar Petrescu (în articolul *Elogiul publicului românesc*, „Teatru", 1928, nr. 1, p. 10-13) și tot prin comparație cu cel francez, încremenit în solida tradiție a repertoriului frivol. El afirmă că spectatorul nostru, lipsit de tradiție, de educație, e lipsit totodată și de prejudecăți, deci e apt să primească noul. „Însușire prețioasă" pe care Cezar Petrescu o definește drept „permeabilitate la tot ce teatrul poate aduce nou, viguros, îndrăzneț, fără a pierde în același timp sensibilitatea la tradiția clasică".

Acestui public, copilăros, dar și capricios, generos, dar și încăpățânat, i s-a adresat multitudinea de experimente teatrale de la începutul anilor '20, unele eșuate de la bun început, altele căpătând treptat priză la spectator. Dar, dincolo de „căderi" și succese, simptomatică a fost deschiderea către universalitate, căutarea unei formule adecvate sensibilității vizibil modificate de experiența războiului. Inovația în teatru este acceptată de criticii „reformiști" cu toate riscurile ce decurg din ea, în principal și pentru că aceasta „nu permite să se cimenteze primejdioase anchilozări de rutină, exclude pedanteria și omoară prejudecățile" – după cum arată Eman. Cerbu în articolul *Discernământ* din 1923 („Rampa", nr. 1853, p. 1). Și tot el conchide: „Stilul acestei epoci ar fi așadar – cum bine s-a mai spus – lipsa de stil".

La noi elanul adepților noului în teatru nu a stat sub semnul *spectaculosului* și *excentricului*, ci sub cel al *sincerității*, iar formula de „teatru nou", căpătând accepții variate în comentariul critic, a circulat sub semnul ideii de *umanitate*.

„Teatrul nou", termen utilizat frecvent în paginile „Rampei" în anii 1923-1925, înseamnă pentru Camil Petrescu „lupta împotriva poncifelor și rețetelor naturaliste, realiste, veriste"[9] și este înfățișat în „metodele noi regizorale" ale lui Stanislavski, Gordon Craig, Reinhardt, Firmin Gémier, Karlheinz Martin. Pentru Alex. Petrovici „teatrul nou" este dramaturgia nordică

[7] *Public pervers*, „Rampa", 1924, nr. 2117, p. 1.
[8] *Idealismul în teatru*, „Rampa", 1924, nr. 2117, p. 1.
[9] *Regia*, „Rampa", 1924, nr. 2112, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi cea expresionistă germană şi în acest sens este prezentată şi omagiată activitatea lui Lugné-Poe, întemeietorul teatrului „Oeuvre" din Paris, care a introdus pe scena pariziană pe Ibsen şi Strindberg şi, mai recent, pe Georg Kaiser[10]. Acelaşi conţinut – adică expresionism german şi Strindberg – îl are „teatrul nou" şi pentru E.[man] C.[erbu], care îl defineşte în mare ca: „antiteza convenţionalului, apropierea – bineînţeles stilizată de rafinamentul epocii – de adâncimile, de cele mai tainice adâncuri ale inimei omeneşti"[11]. În analiza teatrului german contemporan, Eman. Cerbu vorbeşte despre „drama-pamflet" şi despre „teatrul activ", opuse „pledoariei vechilor *piese à thèse* cu înfăţişări dramatice, cu scene fulminante şi de «efect»"[12]. „Teatrul nou" este în fond şi pledoaria lui Firmin Gémier pentru formarea unui „teatru popular" şi în acest sens se traduce din „Choses de théâtre" articolul său, *Ce trebuie să fie un teatru popular* („Rampa", 1923, nr. 1654, p. 1).

În plan regizoral „teatrul nou" este şi „teatrul naiv" al lui Stanislavski, ale cărui principii sunt minuţios prezentate de critica noastră teatrală ca posibil model. Captează atenţia îndeosebi afirmaţia lui Stanislavski: „Nu trebuie să fim consideraţi realişti sau naturalişti. Suntem reali şi naturali, fără să avem pretenţiunea unui stil"[13]. „Teatrul nou" este şi teatrul „descătuşat" al lui Alexandr Tairov, care, în dorinţa de a imprima spectacolului „o cadenţă ritmică", reuneşte pe scenă cuvântul, pictura, muzica, pantomima, dansul, acrobaţia[14].

O sumedenie de titluri de articole doritoare a surprinde esenţa fenomenului teatral contemporan străin, subsumate ideii de „teatru nou", ni se par a fi relevante, indiferent de reuşita lor semantică, mai ales pentru înregistrarea temperaturii înalte la care se caută formularea unui crez nou în acest domeniu. Doar aparent nostalgic, Horia Robeanu (semnează Claudiu Ilarion) consideră că *Teatrul dragostei* („Rampa", 1923, nr. 1725, p. 3) „piere încet şi nebănuit o dată cu dragostea din sufletele noastre, fără să ne dăm seama", căci de actualitate pare a fi *Teatrul tăcerii* („Rampa", 1923, nr. 1713, p. 5), în care sunt incluşi Maeterlinck, Strindberg, Ibsen, Osip Dâmov, Andreev. Criticul prezice viaţă lungă „teatrului tăcerii", întrucât el „se înfiripă pe la toate răspântiile fără să-şi sune tobele" şi „va veni încet, sfios, ca să ne turbure întâi, ca să ne stăpânească puternic pe urmă".

[10] Punct [=Alex. Petrovici]. *Teatrul nou*, „Rampa", 1923, nr. 1591, p. 1.

[11] *Strigătul din inimă*, „Rampa", 1923, nr. 1623, p. 1.

[12] Vezi articolele lui Eman. Cerbu: *Drama-pamflet* şi *Ofensiva pentru Umanitate*, „Rampa", 1923, nr. 1730, p. 1. şi nr. 1731, p. 1.

[13] Vezi articolul lui Primus. *Teatrul naiv*, „Rampa", 1922, nr. 1544, p. 1. Cronicarul subliniază relativitatea denumirii: „După avalanşa de titluri, subtitluri şi porecle, sub care s-a înfăţişat mişcarea dramatică din ultimul timp – a teatrului aşa-zis nou – iată o formulă inedită, care refuză până şi denumirea de formulă: aceea a lui Stanislavski, a «teatrului naiv»".

[14] Vezi Alexandru Tairoff. *Muzica în teatru. Din însemnările regizorului...*, „Rampa", 1923, nr. 1714, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Surprinzând latura de profunzime a tendințelor din teatrul actual, Primus îl definește *Teatrul lăuntric* („Rampa", 1923, nr. 1576, p. 1) cu adresă directă la „principiile de «activism»" ale lui Karlheinz Martin și Gémier. „Dramele lăuntrice, cari înnobilează și idealizează sufletul omenesc au însă și ele latura lor de profund activism" — spune el. Din articolul lui Marcel Belvianes, publicat în „Choses de théâtre", se reține ideea „teatrului de intuiție", alături de cel „de observație" sau de cel „psihologic"[15].

Constantă pentru toate ipostazele „teatrului nou" este ideea de *umanitate*, mai mult chiar *Ofensiva pentru umanitate*, cum își numește unul din articolele pe această temă Eman. Cerbu („Rampa", 1923, nr. 1731, p. 1). În virtutea acestui postulat spectacolul are menirea să stimuleze virtuțile existente potențial în fiecare om: generozitate, trăire spirituală, compasiune și înțelegere, disponibilitate spre bine și frumusețe. Chiar dacă termenii lui Sergiu Milorian sunt retorici, îi reținem ca semnificanți: „iată cum ne închipuim noi că trebuie să fie teatrul zilelor noastre: un teatru de umanitate. Umanitatea este singura mare necesitate a sufletului nostru — și teatrul de umanitate e singurul care va dura, întotdeauna. Alesul va trebui să găsească calea. El va trebui să găsească firul de aur care să ne lege de trecut, îndreptându-ne spre viitorul senin al iluziilor noastre"[16].

Critica românească, la zi cu informația occidentală, remarcă și relatează insistent procesul de pătrundere a artei, literaturii și teatrului rusesc în sferă europeană, fenomen stimulat de consecințele revoluției din octombrie, care „a împrăștiat pe toți acești copii alintați ai muzelor în centrele europene vechi", unde „au dus fermentul vremei noi, noii civilizații, pe care Pușkin, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Andreev ne făceau s-o presimțim" – spune Victor Rodan (semnează: v.rd. în „Rampa", 1924, nr. 2021, p. 1.). Cronicarii teatrului observă „o invazie a rușilor" în „bătrâna Europă", „invazie" benefică, întrucât ea „a primenit aerul îmbâcsitelor încăperi de artă apuseane, a dat artei scenice occidentale imbold fraged"[17]. Pe de altă parte, tot Victor Rodan afirmă că rușii au adus „la lumină noi și noi forțe, noi și noi elemente de regenerare în debandada școlilor artistice ultra-moderne"[18]. O imagine a Parisului covârșit de hegemonia artei ruse apare și în articolul lui Scarlat Froda din 1924, *În capitala lumii* („Rampa", nr. 2026, p. 1): „Și peste tot influența rusească, atât de mult la modă acum câțiva ani la Berlin, domină azi Parisul". Aceeași imagine entuziastă apare și la Victor Eftimiu, la întoarcerea după o călătorie în Apus, în 1922: „Rușii au detronat toate artele, toate învățăturile și stăpânesc încrezători și incontestabili

[15] Marcel Belvianes. *Trebuie să căutăm o nouă orientare dramatică?*. „Rampa". 1923. nr. 1686. p. 5.

[16] *Dramaturgia zilelor noastre*. „Rampa". 1923. nr. 1690. p. 5.

[17] Primus. *Invazia rușilor*. „Rampa". 1922. nr. 1481. p. 1.

[18] v. rd. [=Victor Rodan]. *Kuprin*. „Rampa". 1924. nr. 1877. p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întregul Occident artistic"[19]. Tudor Teodorescu-Branişte (semnează: Andrei Branişte) afirmă „influenţa literaturii ruse şi a celei nordice asupra unora din noii scriitori francezi" şi analizează piesele lui François de Curel prin această prismă („Rampa", 1920, nr. 744, p. 1).

Entuziasmul exagerat deformează însă realităţile. În preamărirea influenţei ruseşti se minimalizează uneori până la negare elementul receptor, cultura „bătrânei Europe", ai cărei „exponenţi" sunt văzuţi de Victor Eftimiu ca „descendenţi degeneraţi, slăbănogi, piperniciţi, slabi cu duhul, ai unor mari şi glorioase familii seculare, cu vitalitatea istovită de trai bun şi sforţări acumulate"[20].

Pledoaria pentru difuzarea teatrului rus se face în principal pe baza informaţiei aduse din Occident, recomandându-se, în fond, pentru scena noastră, ce-i drept cu argumente mai sofisticate, acelaşi *en vogue* de la Paris. Încă din 1921 Victor D. Bumbeşti semnalează faptul că românii „cu privirea mereu întoarsă spre Apus" au observat atât de târziu „la vecinii noştri ruşi adevărata sursă de artă superioară de la care se inspiră popoarele din Occident"[21]. În editorialul *Teatru rusesc la noi* „Rampa" salută în 1922 (nr. 1284, p. 1) iniţiativa îmbogăţirii repertoriului teatrelor cu piese ruseşti, dar regretă că această iniţiativă apare în urma Franţei şi a Germaniei, când „vecinătatea de veacuri" ar fi pledat de la sine pentru cunoaşterea şi contactul mai timpuriu cu „misterele acestei uriaşe lumi". Criteriul „vecinătăţii" este completat cu cel afirmat de Cezar Petrescu în „Gândirea" în 1921[22] (mai apoi şi în alte texte) al „acordului celor două înclinări ereditare: – acel al sângelui latin care ne cheamă spre Franţa şi Italia, – acel al sângelui scit, care nu ne îngăduie să ne depărtăm prea mult de neliniştea sufletească a slavilor"[23]. Teoriile lui Cezar Petrescu sunt contracarate de M.S. Faust-Mohr (semnează: Lucullus)[24], care, deşi recunoaşte diferenţa structurală dintre literatura franceză şi cea rusă, neagă principial ideea dependenţei noastre culturale, refuză noţiunea de influenţă şi consideră fertilă doar deschiderea noastră spre universalitate, prin asimilarea a ceea ce este mai de valoare şi din literatura Apusului şi din cea a Răsăritului.

În atmosfera înfierbântată a discuţiilor polemice pe tema „influenţelor", a direcţiilor literaturii române în scopul aflării şi definirii unui „specific naţional", a „fiinţei naţionale", „Rampa" s-a remarcat în general printr-o atitudine ponderată, în general fără entuziasme facile şi exagerări (deşi au fost şi de acestea). Pe această linie se înscrie în acelaşi 1921 şi răspunsul polemic al lui N. Davidescu *Revolta fondului nostru latin* („Rampa", nr. 1197, p. 1) la articolul lui Lucian Blaga din

[19] *Regia în Italia, Anglia şi Rusia*, „Rampa", 1922, nr. 1320, p. 1.
[20] Ibidem.
[21] *Îndrumătorii spre o artă nouă în teatru. George Pitöef*, „Rampa", 1921, nr. 1037, p. 4–5.
[22] Ion Darie [=Cezar Petrescu], *Spre literatura rusă*, „Gândirea", 1921, nr. 11, p. 201–202.
[23] *Drumul literaturii româneşti de astăzi*, „Adevărul literar şi artistic", 1923, nr. 128, p. 7.
[24] *Influenţe străine*, „Rampa", 1921, nr. 1198, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Gândirea", *Revolta fondului nostru nelatin*. Fără a minimaliza importanța contribuției slave în evoluția noastră istorică și culturală, N. Davidescu propune o privire logică și cumpătată a fenomenului: „Elementele slave care s-au topit în formarea poporului românesc, de-a lungul vremurilor, nu au depășit cu mult rolul de aliment într-un organism sănătos: ele au servit nutriția necesară dezvoltării noastre și, ca atare, nu au reținut din ele decât ceea ce a fost cu desăvârșire asimilabil".

Pe acest fundal teoretic atenția criticii îndreptată spre teatrul rus n-are un aer exclusivist, el este propus nu neapărat ca model pentru dramaturgia românească, ci ca modalitate adecvată sensibilității actuale, ca posibilă formulă captivantă și bogată în sensuri, care ar putea înfrânge inerția spectacolului frivol, gustat de un public mărginit. Teatrul rus înseamnă și sincronizare cu tendințele teatrului european, dar și profundă semnificație etică și socială, „teatru de umanitate" – termen mult vehiculat în presa de specialitate.

Teatrului rus i se recunoaște un specific aparte, căruia – spune E.[man] C.[erbu] – „nu-i găsim corespondent anticipat sau sincronistic în nici o altă literatură europeană. Abea după izbânda acestui teatru, autorii dramatici au început să scrie piese *à la manière russe*"[25]. *„À la manière russe"* înseamnă pentru critica vremii „deosebita atenție pentru procesul lăuntric, pentru psihologia intimă a personajelor și – atmosfera"[26]. Criticii atrag pertinent atenția că acest specific al teatrului rus a existat dintotdeauna. Descoperirea lui actuală în climat european este doar favorizată de circumstanțe politice – revoluția din octombrie, care a scindat cultura rusă în două.

Cu un spirit de obiectivitate care face cinste intelectualității noastre interbelice, critica teatrală este interesată și de literatura și teatrul emigrației, dar și de mișcarea teatrală din Soviete, unde lucrează în continuare regizori ca Stanislavski, Tairov, Meyerhold. Acești reputați oameni de teatru, prin turneele pe care le efectuează în Europa, devin cunoscuți și la noi, tot prin intermediul Occidentului. (Relații culturale oficiale cu Sovietele se vor stabili de abia după 1930).

Și chiar dacă „teatrul naiv" al lui Stanislavski, sau cel „descătușat" al lui Tairov, sau cel „revoluționar" al lui Meyerhold nu se vor împământeni la noi, articole, interviuri luate în Apus și traduse în paginile „Rampei", impresii de călătorie ale celor care au asistat în capitale europene la spectacolele lor (Victor Eftimiu, Sclarlat Froda etc.) vor difuza concepțiile acestora despre teatru. Printr-un joc de oglinzi paralele cititorul interesat de teatru va fi cumva la curent cu direcțiile teatrului sovietic, cu problemele lui financiare. Apar articole care apreciază în mod deosebit subvenția de stat în teatrul sovietic, în pofida

[25] *Teatru Național: „Pescărușul", comedie în patru acte de Anton Cehov, tradusă de Ion Vinea*, "Rampa", 1924, nr. 1971, p. 4.

[26] Sly. *Teatru rus*. „Rampa". 1922, nr. 1492, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cunoscutelor dificultăţi materiale şi politice. În România se joacă piesele emigranţilor Arţâbaşev, Osip Dâmov, Lev Urvanţev, dar se reia şi *Azilul de noapte* – prilej de meditaţie asupra unei formule noi de teatru, deosebit de rodnice. Tolstoi, Cehov, Andreev sunt deja integraţi în zestrea teatrului clasic rus din repertoriul românesc.

Reprezentarea la Teatrul Naţional a *Pescăruşului* lui Cehov, în traducerea lui Ion Vinea (1924), devine pentru Eman. Cerbu[27] pretextul cel mai bun de expunere inspirată şi convingătoare a specificului pieselor ruseşti, reunite în formula „teatru de atmosferă" şi aşezate sub semnul umanitarismului. „Fără poantă şi anecdotă", fără a fi „rotunde şi definitive", „piesele ruşilor" „calcă preceptele aristotelice chiar şi în ce priveşte unitatea acţiunii, desfiinţând-o pur şi simplu", sugerând în schimb „perindarea caleidoscopică a evenimentelor multiple şi variate din chiar miezul vieţii". Şi cronicarul subliniază că, dacă aceste piese „nu îndeplinesc legea aristotelică a unităţei de acţiune, au totuşi o unitate superioară, care le dă drept de existenţă dramatică: umanitatea".

O altă trăsătură esenţială ar fi aceea a „perspectivei", noţiune asimilabilă în sfera eternului uman, care „dă respiraţie pieselor ruseşti şi le face să treacă barierele spre nemurire". „Perspectiva" este explicată prin cuvintele lui Andrei Belâi referitoare la Cehov (e meritoriu până şi faptul că Cerbu citise din Belâi, scriitor aproape necunoscut cititorului român de atunci): „Fie că eroii săi vorbesc prostii, mănâncă sau dorm, fie că trăiesc între cei patru pereţi ai camerei sau umblă pe înguste poteci fără culoare, simţi în adâncul sufletului că aceste poteci fără culoare sunt cărările vieţii eterne şi că acolo nu există patru pereţi, ci spaţii veşnice, neexplorate".

Chiar dacă *Pescăruşul* nu e considerat ca cel mai reprezentativ text pentru teatrul lui Cehov, el relevă şi o altă constantă a dramaturgiei ruseşti – „sinceritatea", care în cazul de faţă „e discretă până la autoflagelare". Suferinţa şi frustarea – prezente la toate personajele lui Cehov – nu sunt etalate, ci reprimate cu decenţă. Criticul român spune despre aceste personaje: „Nu se dau în spectacol. Dar nici nu mint. Mai ales nu se mint singure. Aceasta e marea lor noblete". Din întreg textul cronicarului român se degajă ideea de firesc în comportamentul personajelor ruseşti, idee cu atât mai importantă, cu cât ea contravine formulei de circulaţie în epocă, la noi şi aiurea, aceea a „bizarului suflet slav", care oscilează între extreme, când exaltat, când abulic.

Apetitul criticii pentru teatrul preocupat de meandrele psihicului uman în aflarea unui ideal de viaţă descoperă în acei ani posibile similitudini între teatrul nordic şi cel rusesc. Dar totodată se operează şi pertinente disocieri. Astfel literatura rusă ar fi copleşită de dominanta afectivă, spre deosebire de cea nordică,

[27] Vezi nota 25.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

stăpânită de elementul raţional, care în drumul spre absolut ar ignora suferinţa aproapelui.

Mirajul idealului „purităţii morale", spre care aspiră şi ruşii şi nordicii îi sugerează în 1921 autorului (nesemnat) al unui articol din „Rampa"[28] o apropiere între Tolstoi şi Ibsen, analizaţi în lumina celebrelor mituri despre Icar şi Pasărea Phoenix. Deşi articolul e confuz şi nerealizat stilistic, el transmite o idee interesantă, care ar putea fi rezumată astfel: asemenea lui Icar, personajul ibsenian se ridică spre înalturi, desprinzându-se de realitate şi de ambianţa umană. Aripile i se vor topi nu de incandescenţa idealului, ci de prea multă izolare. Dar dacă prăbuşindu-se eroul lui Ibsen este înfrânt, cel al lui Tolstoi are posibilitatea de a „renaşte din propria-i cenuşă" tocmai prin dizolvarea eului în existenţa şi suferinţa celorlalţi, a celor mulţi. Posibila discuţie în paralel Ibsen – Tolstoi apare şi în articolul lui Şt. Dade, tot din 1921, care reuşeşte însă să-şi formuleze clar şi concis ideea: „Culmile pe cari Ibsen le-a atins cu însufleţita lui raţiune, Tolstoi le-a încercat numai cu inima"[29].

În pledoaria pentru Strindberg, celălalt pilon al dramaturgiei nordice, critica şi teatrul întâmpină o anume rezistenţă din partea publicului, explicabilă – spun cronicarii teatrali – prin „fanatismul" şi violenţa cu care scriitorul suedez îşi susţine ideile, în general pe cele antifeministe. Criticii remarcă şi existenţa „patologicului", cu îndreptăţita întrebare dacă el îşi are rostul în teatru. Şi totuşi, încă din 1921, cu ocazia reprezentării piesei lui Strindberg, *Tatăl*, la Teatrul „Lyric" (Compania "Excelsior"), Alex. Călin [=Alex. Coler] afirma temerar că „piesele lui Strindberg constituie teatrul de profundă cercetare a subtilelor probleme sufleteşti, teatrul de gândire şi concentrare" („Rampa", nr. 1064, p. 5). Şi chiar dacă un atare spectacol este – spune el – „mai mult un regal pentru esteţi şi rafinaţi decât o hrană substanţială pentru cercurile largi ale spectatorilor, Strindberg – ca şi Ibsen şi ca atâţi alţii – trebuie totuşi jucat şi popularizat la noi". Pentru înlesnirea pătrunderii lui Strindberg, Victor Eftimiu propune mai târziu, în 1924, soluţia dozării farmaceutice, „câte 1-2 piese pe an", crescute apoi progresiv, proporţional cu imunizarea publicului la handicapul iniţial[30]. Iar E.[man] C.[erbu] în articolul său *Pro Strindberg* din 1924 („Rampa", nr. 1876, p. 1) explică „atitudinea de defăimare de la noi" pe de o parte prin comoditatea mic-burgheză („Femeia nu este aşa, cum o înfăţişează acest nebun! exclamă burghezii cuminţi, cari au acasă o soacră cicălitoare, o nevastă imposibilă şi fiice destrăbălate"), pe de altă parte prin selecţia neinspirată a textelor, care trunchiază imaginea autentică a scriitorului. Şi, în acest sens, el recomandă „viguroasele drame istorice", „minunatele feerii, în frunte cu *Feeria visului*", „romanele naturaliste în stil

[28] *Pe marginea „Amintirilor" lui Tolstoi*, „Rampa", 1921, nr. 1119, p. 3.

[29] *Umanitarismul lui Tolstoi*, „Rampa", 1921, nr. 1250, p.3.

[30] *August Strindberg*, „Rampa", 1924, nr. 2049, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aproape Zola şi Goncourt", „nuvelele lui aspre şi pline de sănătate rustică". Semnificativă pentru receptarea lui Strindberg la noi este discuţia din 1925 în jurul comediei de tinereţe, *Un joc periculos*, reprezentată la Teatrul Naţional. Nu se mai polemizează pe tema: îl acceptăm sau nu, ci se pune problema: selectăm ceea ce este reprezentativ sau primim orice din Strindberg, semn că scriitorul suedez a intrat deja în orizontul nostru de cultură. Faptul e confirmat şi de primirea caldă a lui Wedekind cu piesa *Lulu* pe scena românească în 1925, facilitată – după opinia criticii – şi de sensibilizarea gustului prin Strindberg[31]. Ipoteza: „după Strindberg Wedekind" fusese preconizată încă din 1921 de Eman. Cerbu, care în articolul *Pas de evoluţie în teatru* („Rampa", nr. 1252, p. 1–2) propusese un model concret de intrare pe scena românească a pieselor din teatrul modern, nordic şi german: „De abia după *Tatăl* se va putea reprezenta teatrul de cameră al lui Strindberg. De abia după Strindberg, Wedekind. Şi după Wedekind – care va cere de asemenea o lungă perioadă de tranziţie – pot veni expresioniştii. Dar şi aceştia treptat şi în ordinea venirii lor. Nu de la început Kaiser, fireşte. E Sternheim înainte. Sunt ceilalţi cercetători de valori: Toller, Goering, Unruh. Şi în fine vine Kaiser. Şi după Kaiser, Hasenclever".

Atenţia crescândă din jurul anului 1925 pentru expresionismul german, pentru teatrul lui Shaw şi al lui Pirandello, eclipsează pentru un timp teatrul rusesc. O oarecare oboseală după entuziasmul imediat postbelic pentru arta rusească se simte şi în Occident. Sunt revelatorii răspunsurile lui André Antoine la ancheta lui Léopold Lacour „asupra punerii în scenă a pieselor ruseşti în Franţa şi în străinătate" („Rampa", 1925, nr. 2315, p. 1). Deşi recunoaşte că „ruşii ne-au adus sentiment de dragoste pentru culoare", Antoine le reproşează „o supărătoare lipsă de experienţă în materie de construcţie scenică", care a afectat „gustul şi bunul simţ francez". Vorbind despre Alex. Tairov, Antoine devine extrem de incisiv: „Nu-mi vorbiţi de operetele geometrice ale aceleiaşi delirante manii ruseşti. Pasiunea morfinei şi a cocainei merg alături cu aceste invenţiuni. Sunt pur şi simplu idioate". Iar Emil Riegler contestă maniera regizorală a lui Tairov, în acelaşi an, arătând că sistemul lui e depăşit, iar „arta lui echilaterală" nu mai emoţionează[32]. Simptomatic pentru declinul „invaziei" ruseşti este şi comentariul lui Scarlat Froda la piesa lui Jules Romains, *Knok sau triumful Medicinei* (vizionată la Paris), în care este apreciat tocmai spiritul „pur franţuzesc", eliberat de influenţe străine, îndeosebi ruseşti („Rampa", 1924, nr. 2023, p. 1–2). Simptomatică este şi trecerea lui Victor Eftimiu de la laudele entuziaste din 1922 pentru teatrul rus la recomandarea, în 1924, ca teatrul să se desprindă şi de influenţa franceză, dar şi de cea rusească, urmându-se spiritul dominantei noastre

[31] Vezi *Critica dramatică despre „Lulu" la teatrul „Mărioara Voiculescu"*. „Rampa", 1925, nr. 2198, p. 6.

[32] *Tairoff la Viena*. „Rampa", 1925, nr. 2312, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

latine. „Să ne scuturăm de farmecul deprimant al fraţilor noştri în ortodoxie, ridicându-ne fruntea în lumina soarelui latin. Şi latinitate înseamnă: fermitate, claritate, cultul liniilor pure, ştiinţa compoziţiei, optimismul, surâsul. Toate acestea lipsesc nebuloşilor vecini nordici"[33].

„Invazia ruşilor", stăvilită pentru moment şi la noi şi aiurea, este înlocuită în sfera repertoriului străin contemporan cu „ofensiva" pentru expresionism, pentru teatrul lui Shaw şi al lui Pirandello, „ofensivă"nu lipsită de obstacole şi polemici, de voturi pro şi contra, dar semnificativă pentru lărgirea substanţială a orizontului nostru spre universal şi pentru menţinerea competitivă a teatrului românesc în pas cu cel european, în spiritul promovării unui „teatru de cunoaştere", conform formulării lui Camil Petrescu.

[33] Vezi articolele lui Victor Eftimiu, *Noi şi francezii* şi *Noi şi ruşii*, „Rampa", 1924, nr. 1980, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MOARTEA POETULUI ION CARAION

Emil Manu

Ion Caraion se stinge din viață la Lausanne, în 21 iulie 1986, bolnav de *ciroză* și *cancer* la ficat, consecință directă a deportării lui la minele de plumb de la Cavnic și Baia Spriei (Maramureș) pe când își executa pedeapsa de cinci ani închisoare din prima arestare. A fost condamnat de Tribunalul Militar București, secția II, prin sentința nr. 201, din 1 februarie 1952, pentru infracțiunea prevăzută de articolul 209 pct. 2, litera a și b, Codul Penal, text vechi, sentință rămasă definitivă prin decizia nr. 2755, din 6 iulie 1952, a Curții Militare de Casare și Justiție.

Poetul vorbește, în câteva însemnări de jurnal, de boala sa, pe care o numește cu termenul popular de *gălbenare*, care e de fapt o *hepatită B*, devenită prin netratare *ciroză și cancer hepatic*. Această descoperire relativ recentă le-a dat posibilitatea medicilor care îl îngrijeau într-un spital din Lausanne să afle cauza bolii lui.

Condițiile de muncă în aceste mine (de la Cavnic și Baia Spriei) erau infernale (și infernale e puțin spus!). Vom apela la însemnările unui medic deținut care a lucrat în aceiași mină cu Ion Caraion și care l-a cunoscut cu această ocazie foarte bine. Amintirile acestui martor prețios sunt adevărate documente care pot fi utilizate ca acte de acuzare a regimului comunist din România de atunci. Mai ales că martorul la care facem apel în documentarea noastră este un *medic*, și el deținut politic, care atestă nu numai din punct de vedere juridic starea de plâns în care se aflau prizonierii politici, condamnați la exterminare prin munca aceasta de mineri improvizați, supuși la norme de zece ori mai mari decât cele ce se practicau în regulamente și-n coduri juridice obișnuite. E vorba de doctorul Paul Norbeck, a cărui mărturie se păstrează în arhiva familiei Caraion.

„Pe Caraion, azi unul din poeții de care se știe atât în Europa cât și în celelalte continente, relatează doctorul Norbeck, l-am cunoscut în 1952, într-o mină de plumb din nordul României. Ne găseam la sute de metri sub munte. Eram în schimb de noapte. El avea 29 de ani și 32 de kilograme. Trebuia să scoatem – aceasta era norma, o normă irealizabilă – fiecare sclav, căci sclavi eram, câte 4 tone de minereu pe șut. Ajunsesem niște epave, iar Ion Caraion vorbea despre cultură. Despre trădarea oamenilor de cultură. Eu veneam din anii mei de chirurgie, de prizonierat și din evadările mele. El venea din alte înfrângeri. Poate

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 211 – 217, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mai profunde. Mi-l amintesc vorbind în acea noapte, cu dezgust şi tristeţe, de Camil Petrescu şi G. Călinescu. Amândoi academicieni...

Deodată (ce mi-o fi venit), văzându-l ce străveziu arăta, şi obsedat că la ieşirea din şut aveam să fim trimişi la carceră pentru nerealizarea normei impuse, i-am adresat următoarea întrebare: «Dumneata ce zici, Domnule Caraion, *academicienii* ăştia, la care te-ai gândit, nu zic fiecare în parte, ci barem amândoi la un loc, ar fi ei oare în stare să scoată, pe noapte, 4 tone de minereu, câte ne pretind nouă temnicierii noştri, stâlpii şi gâzii acestui sistem social pe care Camil Petrescu şi G.Călinescu îi slăvesc, la întrecere?».

M-a privit cu ochi tragici, iar mie – care de obicei nu plâng – mi-a dat o lacrimă. În faţa mea (barosul cu care trebuia să zdrobim bulgării de rocă nesterilă cântărea 40 de kg. şi atârna mai greu ca el), sta unul din cei mai dotaţi scriitori tineri ai ţării, preţuit ca atare încă din primele momente ale apariţiei sale, nu de mine, om al altei discipline, ci de uriaşi ca Lucian Blaga, Arghezi, Vinea, Voiculescu. Încă din 1940, universal apreciatul istoric al religiilor, mă refer la Mircea Eliade, aşadar edificatul, neliniştitul, curiosul Mircea Eliade auzise de Ion Caraion. Deci la foarte scurtă vreme după ce debutase. Şi noi auziserăm. Chiar şi în lagărele Siberiei, unii, câţiva ani mai târziu, vorbeau despre el.

Atunci, în 1952, în abatajul acela părăsit încă de pe vremea imperiului habsburgic, însă unde noi ne aflam trimişi la moarte, tragicii ochi ai lui Caraion - *ce pată intensă de sânge intelectual* – au aşezat pe umerii sufletului meu amintirea de acum. Ea nu vrea să se mai şteargă. Şi mai am de spus că dintr-o dată, noaptea, atunci s-a făcut mai noapte..."

Caraion a executat cinci ani de închisoare politică între 1950 şi 1955. Înainte de a fi adus la minele de plumb din Cavnic şi Baia Spriei, a trecut prin lagărele de muncă forţată de la sinistrul Canal Dunărea–Marea Neagră, pe fundul căruia dorm somnul de veci zeci de mii de victime.

La Cavnic şi Baia Spriei, se lucra la o mie de metri sub pământ în pielea goală, dată fiind, bineînţeles, temperatura foarte ridicată şi excesiva aciditate a apei infiltrate prin fisurile rocii şi picurând fără oprire. „Stropii veniţi în contact cu pielea, după relatarea doctorului Norbeck, muşcau, lăsând rană în locul atins. Trupurile noastre fantomatice erau îmbrăcate ca într-o platoşă de eroziune, supura sânge cu puroi. Tratament medical inexistent. Cei care se infectau grav mureau. Ceilalţi, celorlalţi – şi se chema aceasta autohemoterapie – li se lua sânge din venele braţelor şi li se injecta în fese. N-avea decât corpul, dacă mai putea reacţiona, să reacţioneze el singur".

Acest referat apocaliptic al doctorului Paul Norbeck evocă şi activitatea lui Ion Caraion în domeniul literar şi publicistic în genere, dar noi am extras aici numai pasajele ce vorbesc despre condiţiile detenţiei din minele de plumb de la Cavnic şi Baia Spriei, care i-au provocat boala fatală ce a dus, în final, la moarte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

S-ar putea ca aceste mărturii să fie chiar o prefață la o carte pe care doctorul i-a dedicat-o poetului, pentru că manuscrisul consultat de noi și din care am făcut extrase se încheie cu o relatare ce ne indică o sursă de cercetare viitoare a textelor aparținând acestui martor fidel, de două ori fidel, ca deținut și ca medic: „Oare nu e de ajuns ca titlul cărții de față, *SEHR NACHT !* să aibă o semnificație deplină?"

Căutarea acestui manuscris, neștiut nici de familie, nici de noi, rămâne un deziderat.

Ion Caraion a avut presentimentul morții nu numai în timpul detenției, când era condamnat la moarte și când, timp de câțiva ani, a așteptat în celulă, complet izolat, execuția. Mărturia cea mai prețioasă ne-o aduce însăși opera sa. Un poem din volumul *Apa de apoi*, prima carte a exilului îngrijită de noi și apărută la Editura Cartea Românească, este edificator. Acest poem, *Noi executații*, l-am reprodus în volumul *Postume*, apărut la Editura Adevărul, în 1995.

În același manuscris, poetul a adăugat, sub ultimul vers al poemului: „Notă: La arestarea mea din 1950, printre alte – multe – manuscrise ce mi s-au confiscat în numeroase rânduri, mii de pagini de-a lungul anilor, s-au găsit la mine și aceste versuri inedite încă. Până azi. Trăia încă Stalin. Cine presupunea, în acea clipă, că opt ani mai târziu, eu însumi aveam să fiu condamnat la moarte și o să-mi aștept, izolat într-o celulă, singur, trei ani la rând, clipa execuției ? I.C."

În legătură cu condamnarea la moarte a poetului se fac de obicei două confuzii, cauzate de o greșeală de exprimare din sentința de condamnare și anume se spune că „a fost de *două ori* condamnat la moarte". În „Caiete critice" în numărul 1–2, pe anul 1996, dedicat lui Ion Caraion, Eugen Simion scrie că „poetul a fost condamnat la moarte în două rânduri, a doua oară chiar în timpul detenției..." Criticul se bazează, în cele afirmate în articol pe informațiile pe care i le furnizează George Carpat Voche în revista „Contrapunct" nr. 3–4/1986, ce apărea la München, în Germania Federală, unde acesta semnează un articol la moartea lui Ion Caraion (*Odiseea împlinirii*). Ca să punem la punct trimiterile celor doi critici am consultat dosarul nr. 28/1959 și am constatat că poetul Ion Caraion, pe numele real Diaconescu M. Stelian, a fost condamnat la moarte printr-o singură sentință judecătorească, și anume prin sentința nr. 28, din 12 februarie 1959, a Tribunalului Militar, regiunea a II-a militară, sentință rămasă definitivă, prin decizia nr. 166 din 9 aprilie 1959 a Tribunalului Suprem, Colegiul Militar. Dar în aceeași sentință era vorba de două acuze, două infracțiuni separate, judecate și cuprinse în același dosar. „Inculpatul" săvârșise deci două „infracțiuni" distincte, una pedepsită de art. 209 cod penal, pct. 2, litera b al. 2 (text vechi) și care consta în uneltire prin propagandă ostilă împotriva ordinii legale din „statul nostru socialist", trimițând peste graniță volume de versuri cu conținut „dușmănos" ca să fie imprimate acolo de „dușmanii socialismului victorios", iar a doua privea infracțiunea prevăzută de art. 194, cod penal pct. 2 și art. 194, cod penal pct. 4 aliniatul 1 și care consta în subminarea ordinii de stat prin primirea unei mari sume

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de bani în valută vest, bani ce urmau să fie distribuiți scriitorilor ce compuneau pentru sertar „opere dușmănoase", care erau destinate șubrezirii ordinii legale a statului. Bineînțeles că poetul nu primise acești bani, dar urma să-i primească după ce depunea (trimitea) listele cu numele poeților (scriitorilor) în cauză. Pedeapsa cu moartea a fost comutată în 25 de ani de muncă silnică, pe care urma s-o execute o singură dată. Deci e vorba de 2 condamnări la moarte nu „în două rânduri", a doua fiind „chiar în timpul detenției", ci de o singură condamnare, prin contopirea a două articole de cod penal, referitoare la două infracțiuni.

Prin sentința nr. 450 din 17 iulie 1969 a Tribunalului Militar Teritorial București s-a admis reabilitarea judecătorească a lui Ion Caraion.

*

„Scrise de mână, cu creionul, cel mai adesea pe hârtie de sac de ciment, notează într-o mărturisire Ion Caraion, am făcut să circule, în anii de temniță, de la un penitenciar la altul și din temniță în temniță, iar lesne nu era, revistele clandestine «Generații» și «Don Quichotte»".

În revista de poezie „POESIS", IV, nr. 10–11/1993, ce apare la Satu Mare, un deținut, Victor Ion Pica, atestă existența revistei „Generații" prin articolul *Ion Caraion – omul, așa cum l-am cunoscut.*

„Aici la Cavnic, scrie Victor Ion Pica, străbăteam două galerii și coboram cu două carfe, până ajungeam la locul de muncă. În acest răstimp, de o oră, zilnic poetul îmi povestea fel de fel de episoade din viața sa literară. Nu i-a plăcut niciodată numele său adevărat, Diaconescu M. Stelian, și de aceea și-a căutat un pseudonim literar. Îmi spunea: «Fac parte dintr-o generație ultragiată împreună cu Geo Dumitrescu și Dimitrie Stelaru. Noi am contestat tot ce ține de urâtul existenței, coșmarul, supliciul, dar dintre toți eu am plătit cel mai scump această contestare...».

Nu-ți venea să crezi, omul acela de statură scundă, puțin adus de spate, cu fața mereu palidă, cu ochi surâzători, te făcea să crezi că ai în față mai mult un adolescent decât un atât de încercat polemist literar. Că în omul acela de-o șchioapă, cu un zâmbet veșnic pe buze, misterios și senin, duios și ironic în același timp, mai încăpea atâta sbucium și frământare".

Multe din opiniile sale în materie de literatură păreau, poate, bizare.

Victor Ion Pica ni-l prezintă pe Ion Caraion admirator fără margini al operei celui mai mare sculptor al secolului nostru, cunoscut pe plan mondial, Constantin Brâncuși. Aici, la mina din Cavnic, s-a născut ideea întocmirii acelei mari antologii de poezie dedicată lui Brâncuși. Tot în revista „Generații" au apărut poeziile lui Ion Caraion cuprinse în volumul *Cârtița și aproapele*. Aici, în această revistă, scrisă pe hârtie de sac de ciment au apărut poeme de Ștefan Muscalu, tot deținut politic, și chiar un roman, rămas necunoscut pentru vecie, scris de deținutul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ghiță Militaru. Romanul se numea *La Marea Putredă*. În volumul de poezii *Cârtița și aproapele*, Caraion are o poezie cu acest titlu.

Același martor al ascezei penitenciare a lui Ion Caraion ne comunică, în textul citat mai înainte, amănunte semnificative ale existenței de prizonier politic a acestui „mare poet atât de oprimat".

Nu am văzut nici un exemplar din această revistă scrisă în secret și redactată de Caraion, păstrată ascunsă într-o grotă cu flori de mină, de unde o puteau probabil lua și citi deținuții, punând-o la loc. E curios că nici unul din cei condamnați la moarte prin intoxicarea cu bioxid de plumb n-a comunicat serviciilor torționare ale administrației ceva despre această revistă clandestină.

„Poetul, ne spune același martor, n-a făcut nici un fel de compromis în anii de închisoare". Atitudinea sa dârză irita adesea pe caralii. „Întotdeauna, spunea Ion Caraion, când sunt singur, numai eu și torționarii, *rămân cu conștiința că eu acolo reprezint întreaga umanitate. De aceea nu trebuie să renunț la demnitate*".

Odată un caraliu l-a forțat să-i șteargă cismele. „Eu?" – se miră poetul. „E un ordin, zise caraliul". „Dar eu tocmai pentru aceea sunt aici, că n-am executat astfel de ordine!"

Printre deținuții politici de la Cavnic se afla și Ion Ioanid, redactorul ce avea să fie mai târziu una din vocile cele mai pline de interes de la emisiunile postului de radio „Europa Liberă" și care a scris ulterior și un foarte bun memorial, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, în care e vorba și de muncile infernale din minele de plumb.

Același deținut care ne-a relatat despre treburile „redacționale" ale lui Ion Caraion continuă să-l caracterizeze ca un ins deosebit de corect și demn în toate împrejurările: „În ciuda faptului că unii îi negau puterea de dăruire, avea mulți prieteni. Mulți îl socoteau orgolios pentru că nu-i saluta sau nu răspundea la salut. Odată, pe această temă nea Ghiță Militaru i-a ținut partea cu multă patimă: „El nu-i ca noi ceilalți. E creator. Ce crezi D-ta, mai mult face o « bună ziua » pe care ți-o dă, ori o idee sau o metaforă fericită ? Pe care altfel ar pierde-o din gând? O metaforă nu-i o simplă «bună ziua»". Desigur, ne-a spus-o asta poetul mai târziu, o metaforă se construiește ca o catedrală, cu pioșenie și trudă. Deși unii îi contestau orice har poetic, el continua să compună poezii, răspunzându-le la provocare doar cu zâmbetul său ironic. [...] Caraion avea în toată ținuta sa spirituală ceva aristocratic, lucru ce îl făcea inabordabil pentru mulți. Sistemul democrației avea, după dânsul, mari deficiențe: Cum să tragi semnul de egalitate între Lucian Blaga și, de pildă, insul căzut beat în șanț? ... Vorbea cu multă pasiune de scrierile politice ale lui Eminescu. Avea un idol în poezie, pe Baudelaire".

Încheierea amintirilor despre Ion Caraion ale colegului său miner de la Cavnic este deosebit de elocventă: „Cert este un lucru: despre Ion Caraion nu se putea vorbi fără pasiune. Numele lui incita, fie că îl atacai, fie că îl apărai. Era într-un continuu neastâmpăr, fapt care «neastâmpăra» și pe alții".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din 1982, revista „Don Quichotte" şi-a reluat apariţia în exil. „O considerabilă parte a versurilor mele (născute între ziduri de celule sau înlăuntrul sârmelor ghimpate) a izbutit să se strecoare afară. Nu e prilejul să explic cum. Unele memorate, altele chiar «cărcălite» rudimentar, acele poeme nimerite, în fine, în lumea de dincolo de gratii, au avut şansa de scurtă durată să fie dactilografiate cu grijă chiar de viitoarea mea soţie şi să circule. Însă unii dintre răspânditorii acelor poeme erau agenţii securităţii, mandataţi să intre în posesia respectivelor texte şi să le difuzeze tocmai spre a furniza astfel pretextul unei noi întemniţări. Ea n-a întârziat. Rearestat împreună cu... *dactilografa* mea, în 1959. Sunt condamnat la moarte. Execuţia se amână. Pedeapsa va fi comutată. Alţi şase ani de osândă urmează primilor cinci".

Conform unei clauze anexe (privind România) a Convenţiei de la Yalta, în 1964, la exact 20 de ani de la pătrunderea trupelor sovietice dincoace de Nistru şi de Prut, la exact 20 de ani de la invadarea ţării de către Armata Roşie, aproape toţi prizonierii politici care supravieţuiseră sunt... eliberaţi. De fapt, se trecea dintr-o curte mai mică de temniţă în curtea unei temniţe mai mari, care era şi e astăzi România. (Aceste rânduri sunt scrise în 1985, n.n. E.M.). Foştii condamnaţi politici, deşi «eliberaţi», au continuat să fie socotiţi o primejdie, să fie ameninţaţi, persecutaţi, interogaţi, supuşi la o continuă presiune morală şi materială, în sfârşit, împinşi la acte de disperare. Un asemenea act a fost şi autoexilarea lui Ion Caraion, stabilit cu familia în Lausanne (Elveţia).

*

Ion Caraion a avut pe tot parcursul edificării operei sale un acut sentiment al morţii. Acest leitmotiv thanatic al poeziei sale apare spus direct, în versuri lapidare ca nişte sentinţe definitive sau în poeme mai lungi cu titluri ca *Epitaf* sau *Epilog*. Alteori poetul transcrie mărturisirile memorabile ale altor confraţi, cu aceeaşi temă lirică. Postumele sale se deschid astfel cu o mărturisire dintr-un moment similar al biografiei lui Tudor Arghezi, poetul de care poate fi apropiat în multe privinţe ca idei şi ca teme Ion Caraion. E semnificativă, în acest sens, tableta cu titlul *Moştenire*, scrisă de Arghezi în 30 iunie 1967 şi reţinută de Caraion drept *motto* la ciclul poemelor postume pe care aproape că şi l-a ordonat cu un an de zile înaintea morţii: „Vă pizmuiesc, omeniri rămase după mine, că ascultaţi vântul, pe care nu-l voi mai auzi, că veţi călca pământul, pe care nu-l voi mai călca, că veţi sorbi lumina, care pe mine nu mă va mai atinge, că veţi auzi fulgerele, apele, cântecul vântului, suspinul oamenilor, şoapta şi mireasma porumbului, parfumul pământului, care va fi numai al vostru...

Aprindeţi măcar o candelă pentru mine, dar băgaţi de seamă să fie pusă la cap, pe care-l veţi găsi ca o ceaţă în stihurile mele, murmurate de adierile de prin grâu şi porumburi, a căror pâine nu o mai gust..."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Postumele lui Ion Caraion enumeră aceleaşi regrete. Într-un poem îşi măsoară spaţiul şi timpul ca să ajungă la o judecată sceptică asupra destinului personal: „Sunt mai nefericit decât nefericirea./Am venit prea târziu în moarte/ca să-mi ajungă moartea/Plec. Şi mai aveam atâtea de făcut.../Abia începusem lumea/ Abia despărţisem stihiile/ Îmi trebuiau încă vreo câteva secole...".

Într-un alt poem sugerează că viaţa include în structura ei intimă un permanent frig al morţii: „Râul timpului urlă/ Pe la ferestre cadavre/ Împărţeam frigul morţii/ ca pe o raţie de pesmeţi în tranşee/ De nici un lucru/ sufletul meu nu se apropie..." (*Stix*).

Există în opera poetică a lui Ion Caraion o suită de *epitafuri* care grăiesc, prin virtuozitatea formei, despre intenţia autorului de a le acorda un anumit rang în cuprinsul unei dialectici a expresiei poetice. O capodoperă în cadrul acestei suite este *epilogul* scris într-un rarisim moment de veghe calmă, unul dintre poemele sale în care se simte criza ca stare interioară, dusă până la disperarea cosmică, în sfera căreia se înscrie aproape toată lirica lui Ion Caraion. Versurile pe care le vom cita sunt unele din cele mai iubite de poet. Le recita adesea, cu o pătrundere febrilă şi profundă, cu o voce cântată: „Din tot ce-am spus, din tot ce vrem,/ rămâne-o lacrimă năucă/ pe fundul vreunui vechi poem/ care şi el o să se ducă// aşa cum altele s-au dus – / şi-n urma noastră-n urma lui,/ răstoarnă paltini alt apus/ prin ochii cine ştie cui,// ca-ntr-un pahar de apă-n care/ fântâna-ntreagă s-a târât/ să-şi moară ultima răcoare/ sau nici atât... sau nici atât..." (*Epilog*).

În revista „Limite" (redactori: Virgil Ierunca şi N. Petra) nr. 36–37, noiembrie 1982, deci cu patru ani înainte de moarte, Ion Caraion publica un poem funebru, care sună ca o mărturisire cu un conţinut premoniţional: „M-aleargă moartea şi m-a prins în buclă/ Tu râul meu de flăcări/ ireversibil aur,/ tu cumpăna şi stolul/ de păsări de miracol/ tu criza de blândeţe/ şi-apoi blândeţea nopţii/ ce-şi alăptează macii./ Timpul e un viciu/ Locuiesc într-o noapte./ Plictiseala la care mulţi sinucigaşi/ Un stâlp de soare sparge un paradis pierdut" (*Mă aleargă moartea*).

Tema thanatică – esenţială în opera lui Ion Caraion – ar merita o cercetare amănunţită şi aprofundată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN DOSARELE EXILULUI ROMÂNESC: CORESPONDENŢA LUI AL. BUSUIOCEANU CU INTELECTUALII ROMÂNI DIN EXIL (II)

Mircea Popa

După ce am publicat în nr. 2/1995 al revistei de faţă un prim lot din corespondenţa lui Al. Busuioceanu (1896-1961), şi ca un omagiu adus scriitorului, de la naşterea căruia s-au împlinit de curând o sută de ani, cu membri de seamă ai exilului românesc, în speţă cu Vintilă Horia, continuăm astăzi să punem la dispoziţia publicului cititor o parte din corespondenţa acestuia cu alţi intelectuali de frunte ai exilului românesc, răspândiţi pe cele mai diverse meridiane ale mapamondului. De data aceasta, evantaiul emitenţilor e mai larg, deoarece avem de-a face cu reprezentanţi (ai exilului românesc) din mai multe centre de interes: de la Paris, unde trăiau Emil Cioran, N. I. Herescu şi Nello I. Manzatti; de la Londra, unde activa Grigore Nandriş; de la Stuttgart, din Germania, unde se afla I. Ghidel; de la Niteroi, în Brazilia, unde trăia I.-G. Dumitriu; şi tot de aici, din San Paulo, unde se găseau D. Paulescu, după cum din Argentina, de la Buenos Aires, îi scria Dumitru Găzdaru. Intenţionat am recurs, în numărul de faţă, la acestă lungă şi diversă listă de corespondenţi spre a putea urmări mai bine largul ecou de care s-a bucurat activitatea depusă la Madrid de Al. Busuioceanu, prestigiul enorm de care s-a bucurat printre ai săi, precum şi dragostea de care a fost înconjurat. Conducând între anii 1943-1945 Institutul Român de Cultură din Madrid şi continuând să locuiască şi să scrie în marea metropolă a lumii hispanice, Al. Busuioceanu şi-a dobândit repede numeroşi prieteni şi susţinători, atât printre românii aflaţi în exil, cât şi printre oamenii de cultură şi ştiinţă străini. Pentru cei veniţi de acasă mai târziu ca el, Busuioceanu reprezenta una dintre „stelele fixe", un reper de enorm prestigiu al exilului românesc, aşa cum mai târziu a fost Cioran la Paris sau Mircea Eliade la Chicago. Revistele scoase de el aici, „Insula" (din 1948) şi „Destin" (iar mai târziu încercând să scoată, într-o nouă serie, revista „Gândirea"), au servit de exemplu pentru ceilalţi confraţi. Astfel, grupul de români ajuns în Brazilia a pus bazele unui cerc cultural botezat „Andrei Mureşanu" şi a editat revista „Înşir-te Mărgărite", „prima publicaţie românească pur literară din America Latină", cum avea să declare poetul Ştefan Baciu, şi el participant la acţiune, în memoriile sale (*Praful de pe tobă*, Bucureşti, Edit. Eminescu, 1995,

RITL, XLIV, 1996, nr. 1 – 4, p. 219 – 232, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

p. 380), dezvăluind că ceilalţi membri ai grupului erau I. G. Dumitriu, Faust Brădescu, Ion Ţolescu-Văleni, Al. Petru-Sălişteanu, Ion Oană Potecaşu şi inginerul Marcu Nicolau. Mai târziu, la Paris, Mircea Eliade va scoate publicaţia „Luceafărul", iar Virgil Ierunca, „Caete de dor", după cum, ulterior, vor apărea şi alte publicaţii ca: „Lumea liberă", „Cuvântul românesc", „Exodus", „Solia", „Logos", „Apă vie", „Transilvania" (München), „Îndreptar", „Libertatea românească" (Madrid), „Limite" (Paris), „Fiinţa românească", „Ocazional", „Revista scriitorilor români" etc. La cele mai multe dintre acestea a colaborat şi Al. Busuioceanu, care e mereu solicitat să trimită manuscrise în îndepărtata Americă Latină, să vorbească la reuniunile românilor (cum este cazul cu „Asociaţia românilor" la care este solicitat de N. I. Manzatti), să redacteze articole-bilanţ privitoare la activitatea exilului românesc (Ghidel din Stuttgart). D. Găzdaru îi scrie din Buenos Aires, unde scotea revista „Cuget românesc"; D. Paulescu îi solicită sprijinul pentru Biblioteca „Satul", condusă de el la San Paulo, anunţând o nouă revistă, „Cetatea luminii". N. I. Herescu, fost preşedinte al Societăţii Scriitorilor Români şi profesorul principelui Mihai, îl laudă pentru virtuozitatea poetică din volumul în spaniolă, *Proporcion de vivir*, lucru pe care îl face şi Gr. Nandriş de la Londra. La rândul său, Al. Busuioceanu îi vorbeşte lui Cioran de admiraţia stârnită de opera sa în rândul unor oameni de litere ca Alain Bosquet, de faptul că e mereu în atenţia elitei intelectuale din Franţa şi doreşte să-i audă opinia cu privire la volum. Pe Ghidel îl refuză politicos în legătură cu articolul despre exilul românesc, nevoind să stârnească animozităţi, dar pune la cale traduceri cu Gh. Racoveanu, care trăia în Germania.

Toată corespondenţa aceasta aparţine anului 1954, an deosebit de activ şi bogat în realizări pentru Al. Busuioceanu. (Urmărind-o avem în faţă o icoană vie din viaţa exilului românesc de la 1954.) Reproducem scrisorile de faţă după originalele de la Arhivele Statului din Bucureşti, dosarele 89 şi 90, fond Al. Busuioceanu.

I. Al. Busuioceanu către Emil Cioran

[dactilo] dos. 90, f.109

Madrid, 5 VIII '54

Iubite Domnule Cioran,

Nu ţi-am mulţumit la timp pentru scrisoarea d-tale care mi-a făcut mare plăcere. Nu mi-e indiferent să ştiu ce versuri ale mele au găsit un ecou în d-ta. Îţi scriu acum, fiindcă o împrejurare simpatică te-a situat de curând în centrul unor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îndelungi conversații ale mele. La Congresul de poezie de la Santiago, am cunoscut acum vreo două săptămâni pe un prieten bun al d-tale, azi bun prieten și al meu, Alain Bosquet. N-am nevoie să-ți mai spun în ce fel mi-a vorbit de d-ta, fiindcă îți închipui, desigur. Nu poți avea un admirator mai mare, și un apologist, al artei d-tale, ca și al persoanei. Am rămas încântat de Bosquet și îți mărturisesc că despărțirea de el n-a fost fără emoție. Am speranța să vă revăd în curând, și pe d-ta și pe el, ca și pe ceilalți prieteni din Paris, dacă reușesc, cum fac pregătiri, să vin iar în toamna aceasta pentru două-trei luni, la Paris. Speram să pot veni la începutul lui septembre, când aveam și o invitație avantajoasă pentru Congresul de poezie de la Knokke-sur-Mer, în Belgia (am început să umblu pe la praznice). Cred însă că o să fiu nevoit să-mi amân călătoria pentru începutul lui Octombre. Îmi va face mare plăcere să te revăd, și să ascult concluziile noi, oricât de dezolante, la care vei fi ajuns în reflexiile d-tale existențiale. Nihilismul d-tale începe să fie tonic pentru prietenii și admiratorii d-tale.

Cu multe salutări și toată prietenia,
al d-tale, *Al. Busuioceanu*

II. I. G. Dumitriu către Al. Busuioceanu

dos. 90, f. 39 [dactilo]

Mult stimate Domnule Busuioceanu,

Răspund cu mare întârziere binevoitoarelor Dv. rânduri din 26.6. și mă veți ierta, întrucât am fost bolnav de veșnica mea astmă, care mușcă din mine nemilos. Nu știu ce să mai mă fac. Aș vrea să fug spre Europa, dar material nu pot să mă mișc nici în Brazilia cel puțin, și apoi nu știu în ce țară aș găsi de lucru... E așa de greu. Cred că ați primit revista ÎM* între timp. Place tuturor. Nu știu dacă și dușmanilor mei (căci am vreo câțiva) dar asta interesează mai puțin.

* E vorba de revista „Înșir-te Mărgărite".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Destin" nu-l primesc. L-am primit o dată datorită gentileței d-lui Uscătescu, nu știu însă cine i-o face expediția căci pe mine mă omite sistematic. Ce să-i fac... destin implacabil. Sigur că eu le trimit ÎM, din politețe gazetărească.

Am primit cartea Dv. scrisă într-o spaniolă aleasă și m-am și grăbit s-o recenzez pentru nr. 13-14, ce urmează să-l pun în lucru pe curând. Cartea ne onorează. Poemele splendide ale Dv. au ieșit după cum ați dorit Dv., cu corectura firească. Vă mulțumesc călduros pentru aceste perle literare apărute în modesta revistă ÎM.

Desigur că mă veți onora și pentru acest număr cu ce aveți Dv. la îndemână și ce credeți că-mi puteți da. Vreau să mă apuc neîntârziat de baterea ostencil-elor, căci sunt întârziat fantastic din lipsa banilor necesari și pe care bogătașii noștri nu... pot să mi-i dea, făcând act de cultură peste hotar, act atât de necesar ca și o luptă anticomunistă la graniță.

Vă mulțumesc cu recunoștință pentru lămuririle istorice în chestiunile așa de scumpe dacice (s-ar putea spune și dacologice?) și toate se vor lămuri în spiritul adevărului și al științei, odată și odată.

În speranța că nu mă uitați în sălbăticia de-aci și mă veți ajuta cu întraripata Dv. literatură să calc peste răutatea omenească, Vă rog, să primiți, ca întotdeauna, omagiile mele de respect și admirație

Sunt al Dv. devotat,
I. G. Dumitriu

Niteroi, 31.8.'54.

III. Dim. Găzdaru către Al.Busuioceanu

Busuioceanu dosar 89/f. 93

Buenos Aires. 26 febr. 1954
Mariano Acosta 81 E

Iubite Domnule Busuioceanu,

Începând de la numărul 4-6 pe 1952 revista „Cuget românesc" a fost închinată exclusiv culturii românești, iar cu primul număr din 1953 ea a intrat sub îngrijirea mea redacțională. Pe anul trecut am scos două fascicole. Cred că le-ai primit.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aș fi tare bucuros să am impresiile D-tale critice asupra lor, pentru că intenția mea este să fac din această revistă o cât mai utilă publicație pentru exilul românesc. În același scop fac un apel călduros la D-ta, încurajat și de amicul nostru N. I. Herescu, de a-mi întinde o mână de ajutor. Principial am avut de la D-ta prin scrisoarea de la 24 oct. 1952 o promisiune de colaborare condiționată, întrucâtva, de ținuta viitoare a revistei. „Eu - îmi scriai la acea dată - colaborez cu plăcere oriunde criteriile nu sunt politice și partizane... Ideea de a face din „Cuget rom[ânesc]" o publicație dedicată exclusiv culturii mi se pare foarte fericită."

Azi vin să-ți înnoiesc, cu și mai multă căldură, invitația de atunci. Am în pregătire primul număr pe anul acesta și aș fi foarte încântat de colaborarea promisă. Orice mi-ai trimite ar fi binevenit.

Aștept, deci, să te citesc cât de curând.

În speranța acestui răspuns pozitiv, te rog să primești mulțumirile și salutările mele cele mai bune.

Cu devotate sentimente,
Al Dtale
Dim. Găzdaru

IV. I. Ghidel către Al. Busuioceanu

Stuttgart. 22 oug. 1954

Mult stimate Domnule Profesor Busuioceanu!

După o absență îndelungată din viața Dvs. reapar astăzi cu rugămintea să nu interpretați greșit tăcerea mea. Scopul ei a fost respect și admirație pentru munca încordată pe care o depuneți la Madrid și pentru multiplele obligații de a corespunde pe deplin misiunei pe care o aveți în mijlocul exilului nostru. Știu că acest organism existent și totuși organizatoric deficient v-a creat atâtea decepții și dezamăgiri, mai știu însă că devotamentul Dvs. pentru cauza românească este și rămâne desăvârșit.

Această convingere personală mă îndeamnă să vă adresez astăzi aceste rânduri, convins fiind că voi avea din partea Dvs. înțelegerea și concursul de care am absolută nevoie.

După cum știți și Dvs. anul acesta se împlinește un deceniu de exil și s-au împlinit (în iunie) 5 ani de la apariția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

revistei pe care am onoarea şi cinstea s-o prezint românilor de pretutindeni.

M-am gândit că n-ar fi lipsit de interes un succint bilanţ al acestor ani lungi, o autocritică a existenţei noastre libere, care pe zi ce trece adânceşte convingerea generală că nu vom reuşi să realizăm acel „Novum" pe care-l căutăm, deşi sacrificăm necondiţionat atâtea forţe preţioase.

În momentul când vă scriu aceste rânduri am în faţă tabloul cutremurător al chinuitului nostru popor care ne-a semănat în lume cu speranţa că va culege cândva recolta meritată.

Şi care este această recoltă?

Decepţii şi dezamăgiri, investiţii de valori falimentare, practici politice care speculează „à la hausse" existenţe nemeritate şi nejustificate, uitare, delăsare, nepăsare etc. etc.

Impresionat de acest peisagiu al cărui colorit nu se schimbă, cu toată experienţa acumulată şi cu toate exemplele pe care ni le oferă istoria, m-am gândit că n-ar fi lipsită de interes publicarea unui număr special dedicat acestei realităţi dureroase. În el doresc să prezentăm o analiză morfologică a societăţii româneşti exilate; o fixare autocritică a factorilor şi momentelor decisive; o proiectare a deficienţelor noastre care zădărnicesc închegarea unei coeziuni sufleteşti fără de care orice construcţie socială nu poate fi concepută.

Fără a face nume sau personificări, analiza noastră să fie dură, obiectivă, însă nemiloasă - tot aşa de crudă ca şi realitatea în care ne mişcăm astăzi.

Ştiu că această osteneală, a noastră, nu va reuşi să schimbe sau să corecteze această realitate, ea va fi însă pentru posteritate un document autentic ce va uşura munca celor ce vor veni, după noi, pentru a înţelege motivele impotenţei noastre de a fi la înălţimea suferinţelor celor din ţară.

Cu această prezentare vom arăta factorilor responsabili că lipsa de „încadrare" sau „înrămare" nu înseamnă „dezinteresare" faţă de complexul problemelor româneşti.

Întrucât acest număr special doresc să-l dau publicităţii către sfârşitul lui octombrie-nov. a.c. v-aş rămâne mult obligat dacă veţi avea bunăvoinţa de a-mi comunica întrucât pot conta pe amabilul Dvs. concurs.

Sunt convins că veţi răspunde pozitiv apelului meu sincer şi dezinteresat şi vă rog stimate Domnule Profesor Busu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ioceanu să primiți odată cu sentimentele mele de admirare, asigurarea considerațiunei distinse ce vă port

Al Dvs. devotat,
Ghidel

V. Al. Busuioceanu către Ghidel

Dosar 90 f. 43 [dactilo]

Madrid 4 IX '54

Stimate Domnule Ghidel,

Îți mulțumesc pentru scrisoare și te felicit pentru stăruința cu care ai putut duce până la împlinirea unui jubileu – fie și de cinci ani – revista D-tale.

Îmi faci multă plăcere cerându-mi colaborarea pentru numărul în pregătire. Trebuie să-și mărturisesc însă că acest gen de studii – vorba D-tale „analiză morfologică a societății românești exilate" și de critică a acestei societăți, nu intră câtuși de puțin în preocupările mele. Nici nu sunt destul de convins că românii din exil reprezintă vreo societate. Prețuiesc mai mult existențe individuale românești, care prin forțe proprii se afirmă util, renunțând la spiritul gregar.

De altfel, cu oricâtă bunăvoință, n-aș putea colabora la numărul pe care îl numiți, și fiindcă foarte curând mă voi găsi absent, pentru un timp, din Madrid.

Cu salutări alese,
Al D-tale
Al. Busuioceanu

VI. N. I. Herescu către Al. Busuioceanu

Dosar 90 f. 208

Meudon, 13 iunie 1954

Dragă Alecule,

A fost o încântare lectura ultimului tău volum de versuri. L-am citit chiar în seara zilei când l-am primit și nu am regretat că nu ți-am răspuns de a doua zi – împiedicat de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu mai ştiu ce domestice plictiseli - fiindcă de-atunci l-am recitit şi-ţi pot spune că farmecul nu s-a frânt.

Este, pentru mine, atâta dulceaţă în sâmburele amar al versurilor tale, atâta transparenţă în norii care trec pe cerul tău, atâta muzică (deşi fără ostentaţie) în legănarea silabelor care se succed fără să se ciocnească, - încât voi fi ispitit, desigur, să mai deschid volumul şi în viitor -, ceea ce, cum ştii, nu se întâmplă cu multe volume de versuri, mai ales pentru cititori cam năbădăioşi. *Proporcion de vivir* mi se înfăţişează ca un mic juvaer. Îţi mulţumesc că mi-ai făcut acest dar de preţ, că mi-ai dat această bucurie.

Ceea ce ţi-am spus e cam searbăd, cam simplu, dar tu ştii foarte bine că despre un volum, despre o poezie, câteodată despre o singură strofă, trebuie să stai de taină o noapte întreagă. Şi eu tot sper că vom mai avea, înainte de marea despărţire, câteva nopţi de închinat poeziei. Ce zici? vii încoace?

Excelent şi desenul lui Vasquez Diaz - care însă, cu ochiul crud al pictorului, n-a pregetat să brăzdeze figura poetului cu cearcăn şi scofâlcituri. „Îmbătrânim, maestre, bagi de seamă?" (Ghici de cine e acest - aşa zis vers?).

Mi-e dor să te văd, dragă Alecule. Aş fi bucuros să mai am din vreme în vreme câte o veste de la tine, - şi altfel decât poetică.

Fii sănătos, nu te las, nu te lăsa, şi fii sigur că întotdeauna îţi stă alături gândul de prieten al lui

N. I. Herescu

VII. Manzatti către Al.Busuioceanu

Dosar 90 f. 309

Paris, 27 april 1954

Iubite Domnule Profesor,

Cu adâncă plăcere am primit şi cetit încântătoarea Dv. scrisoare. Răspund în pripă, doar pentru a vă mulţumi călduros de toată prietenia. Între timp îmi scrisese şi Georgel Demetrescu, făcându-mi cunoscut că din Asociaţia românilor fac parte toţi compatrioţii fără deosebire de castă. Mărturisesc că eu crezusem că e vorba de o întreprindere pur

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

legionară. Ori aflând cum stau lucrurile, i-am cerut scuze de a fi avansat mai mult decât trebuia, declarându-i că în asemenea împrejurări nu am nimic împotrivă, ca invitația pentru serata mea să se adreseze în numele asociației.

Aș fi deosebit de onorat și fericit totodată dacă Domnia Voastră ar binevoi să facă o scurtă introducere, arătând publicului că această serată este dedicată strângerii unor oricât de modeste fonduri pentru excepționala realizare care este Biblioteca din Freiburg. În felul acesta ați simplifica și introducerea mea în scenă, scutindu-mă de alte discursuri. La Paris acestă mică prezentare a fost făcută de Mircea Eliade.

Eu voi înfățișa câteva evocări bucureștene - melancolice sau foarte vesele și cântecele la fel. Este o formulă experimentată la Paris și B[ueno]s Aires, spre mulțumirea ascultătorilor.

Motetul trimis este seducător. În ciuda lipsei de timp (plec la Luxemburg, Olanda, Belgia pentru câteva zile și, în continuare, în Spania). Voi căuta să mă prezint cu el în dinți (mai curând în gât) la Madrid. Calde felicitări pentru impecabila formă poetică acordată versurilor în spaniolă și română.

Cu bucuria revederii, pe curând
sunt al Dvs *Manzatti*

VIII. Gr. Nandriș către Al. Busuioceanu

D 90 f. 235
[antet]

4.6.1954

Alecule, am primit cu mare bucurie noul volum de poeme. Nu vei înțelege cu ce sentimente l-am răsfoit, încercând să pătrund în misterul lor. L-am rezervat plăcerilor de vară, când voi fi inițiat în metaforele Dtale de un prieten poet polon, spaniolog pasionat, care și-a publicat cu mare succes primul roman în limba engleză, anul trecut. Intenționez să retrăiesc clipe ca acele petrecute cu tine prin cafenelele din Viena interpretând pe Einstein (înainte de a fi dezertat de la ideea aventurilor spaniole a cărei inițiativă îți aparține... la ambele capete!)

Oricum, ce triste sunt gândurile la vremea de atunci!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îți scriu sub impresia unui val nou de ştiri despre cutropirea pământului natal. Parcă mai era nevoie să se redeschidă rănile ce nu s-au închis niciodată?

Te felicit, Alecule, pentru darul divin de a transfigura realitatea prin iluzia metaforelor. De-ai şti ce greu e sufletul acelora ce trebuie să contempleze permanent această realitate aşa cum ea este. Vei spune, dar ştiu cum e ea? Ştiam atunci în Viena că trăiam clipe de fericire tinerească? De unde ştim atunci că azi trecem prin cele mai urâte vremuri?

Cerându-ți iertare pentru efuziuni juvenile, îți strâng mâna prietenește,

Gr. Nandriş

IX. D. Paulescu către Al. Busuioceanu

[antet]
Biblioteca „Satul" D.90, f. 161

S. Paulo, 1 iulie 1954

Domnule Profesor,

A trecut mult timp de când nu v-am dat nici un semn de viață. Din „colecția cu imagini din țară" de care se ocupă printre altele Biblioteca „Satul", am scos privelişteа de neîntrecut de frumoasă din munții noştri, pe care ne-ați trimis-o din Madrid în 10 martie 1953, cu ocazia înființării bibliotecii. Cu mare durere în suflet mi-am zis: ce țară minunată ne-a dăruit Dumnezeu şi ce nenoroc a căzut peste fiii ei, să nu se bucure de aceste frumuseți! Batem de ani de zile pe la porțile străinilor, fără să ne găsim liniştea şi fără apărarea nimănui.

Frații noştri de-acasă, părinții şi copiii gem sub grea osândă şi umilință. Nu au cui să-şi mărturisească jalea şi nedreptatea. Când şi de unde ne va veni oare dezlegarea? Când vom mai vedea ziua cea sfântă a libertății? Iată întrebări la care nimeni din lume nu poate da un răspuns.

Domnule Profesor,

Cuvântul ce vă scriu astăzi nu vine numai de la mine, ci este expresia sinceră a celor câțiva intelectuali, strânşi într-un cenaclu, care poartă numele marelui nostru filosof V. Conta şi pe cari i-a aruncat acelaş vitreg destin departe de hotarele Patriei. Iată un moment, care ne permite să vă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trimitem câteva din gândurile şi hotărârile noastre în legătură cu lupta ce-o ducem printre străini pentru salvarea neamului nostru din ghearele bolşevismului.

Biblioteca „Satul" pregăteşte zi de zi o şezătoare culturală publică care se va ține cu ajutorul lui D-zeu, în centrul oraşului S. Paulo, pe ziua de 14/15 august (Sf. Maria). Ne-am gândit, acum când se împlineşte un deceniu, de când Patria noastră zace în robie, să dăm un semn de viață şi să ne spunem cuvântul nostru în fața lumii străine, ca unii care nu ne-am luat gândul de la cei ce-au rămas acasă. Sperăm să prezentăm publicului un program frumos, cu scene şi tradiții din viața neamului nostru, în costumele noastre naționale.

Paralel cu această acțiune, ca un vis pe care-l purtăm în suflet mai mult, ne-am decis să dăm la lumină o revistă de cultură şi artă, de care ducem lipsă aici, în mijlocul unei lumi, pentru care singurul Dumnezeu e banul. Şi ne-am dus cu gândul, pentru această realizare, departe la epoca străveche a vieții neamului nostru, în Carpați. Stăpân în Dacia era pe-atunci, străbunul rege Dromichete. Sub cerul acelei lumi antice, strânsă în arcul carpatic, strălucea capitala țării, CETATEA LUMINII. Aşa ne-am gândit noi, Domnule Profesor, să se cheme această nouă publicație, care sperăm să vadă lumina zilei, sub zodia acestor ani grei, şi prin ținuta şi valoarea ei să ne fie dragă tuturora.

Ne-am bucura mult să binevoiți a ne sta în ajutor, ca un îndrumător al nostru. Noi ne sbatem să poată apărea cu ocazia şezătorii. Am primit câteva colaborări din Europa şi sperăm să ne mai vie. Locul cel dintâi îl oferă CETATEA LUMINII cu drag şi recunoştință celor mai valoroşi oameni de cultură, pe care soarta i-a scăpat ca prin minune de urgia comunistă şi-i avem peste hotare. Îndrăznim să vă rugăm pe Dvs., care ne-ați deschis sufletul de la început, să scrieți un articol de studiu *Despre artă*. Gândindu-ne la figurile legendare ale istoriei noastre, care au îndrumat generațiile trecutului, ne-am hotărât să venim cu un articol ÎNDRUMĂTORII, care s-ar continua în viitor sub acelaşi titlu. Am începe cu primele licăriri de viață ale neamului nostru în Carpați şi mergând până la începutul domniei lui Decebal. Apoi s-ar continua cu epoca lui până astăzi.

Vrem să insistați asupra etnicului nostru şi asupra dimensiunilor noastre spirituale care au supraviețuit nealterate de nici o influență străină. Ne-a rămas adânc în suflet aceeaşi concepție de viață a credinței noastre în nemurire,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unica pârghie de rezistență împotriva tuturor încercărilor de nimicire ale cotropitorilor.

Domnule Profesor,

Vă mărturisesc ca unui frate mai mare, pe care îl respect pentru vasta lui cultură și pentru munca ce o desfășoară pe drumurile străinătății, pentru osândita noastră țară. Caut însetat, încă de pe băncile școlii să-mi înarmez cunoștințele cu acele argumente istorice, cari ne ajută să spulberăm toate confuziile referitoare la stabilirea exactă a originei neamului nostru. Nu mă pot împăca nici în ruptul capului cu teoria originei noastre duplicitare. Nu mă poate convinge nimeni că într-o perioadă de 170 de ani, imperiul roman, a reușit să latinizeze *Dacia*. Am gemut veacuri în șir sub atâtea stăpâniri străine, una mai barbară decât alta, și tot n-a reușit nici o putere din lume să ne doboare la pământ. Au încercat ungurii într-o mie de ani să ne maghiarizeze, nemții să ne nemțească, rușii să ne înghită în lumea lor slavă, turcii să ne mazilească și din toate puhoaiele care s-au revărsat peste noi, nici unul nu ne-a smuls din rădăcini și nu ne-a scos din cetatea Carpaților, lumea spiritualității noastre, pe care o moștenim de la strămbuni.

Cum a fost posibil într-un interval așa de scurt să renunțe poporul dac la ordinea vieții lui milenare, la conștiința și independența lui, și să se arunce dintr-o dată în brațele năvălitorilor romani, contopindu-se cu ei? Bolșevicii folosesc astăzi cele mai diabolice metode pentru nimicirea neamului nostru și cu cât procesul de deznaționalizare e mai acut, cu atât reacțiunea sufletului nostru e mai puternică.

Știm că din DACIA, din acea Californie antică, a străbătut duhul și concepția noastră pre-creștină, în omenire și mă întreb ce mai aveau să învețe strămbunii noștri de la niște năvălitori, care aruncau creștinii pradă leilor și tigrilor? Nu vin să răstorn convingerile nimănui în această problemă dar afirm că pecetea originii noastre etnice este aceea pe care o trăim permanent în conștiința noastră.

M-am oprit asupra acestei probleme din următorul motiv. Străinii nu știu ce-i cu noi. Nu ne cunosc trecutul. Nu ne cunosc sufletul. Peste granită am avut nenorocul să fim, cu mici excepții, foarte slab reprezentați sau nereprezentați. Cred că cel mai important lucru care trebuie să-i preocupe în special pe toți oamenii noștri de cultură din străinătate, este să lupte în scrisul și studiile lor, pentru a aduce la lumină problema adevăratei noastre origini. Să eliminăm cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neîndurare orice confuzie sau teorii pseudo-savante, care planează asupra etnicului nostru.

Mi-aduc aminte că am cetit în țară pe când eram student o carte a d-lui Al. Brătescu-Voinești de-o competință neîntrecută în stabilirea adevărului cu privire la obârșia noastră. Îmi făcea impresia că mă aflu într-un imens laborator, în care conștiința răspunderii savanților, urmărind obiective precise, nu țineau cont în operațiunile lor tehnice, decât de factorii esențiali care pot rezolva problema.

Toată atenția lor era concentrată acolo unde vedeau soluția ideală. Concluzia la care ajungea scriitorul nostru de elită, pe baza unui lux de argumente, și izvoare citate, mărturisesc că mi-a înălțat sufletul.

De-atunci tot mai luminoasă îmi apare la orizont ICOANA DACIEI, și tot mai mult cred în reînvierea ei.

Cu cele mai sincere sentimente de stimă vă trimit salutul nostru de la aceste imense depărtări,

D. Paulescu

X. Al. Busuiocеanu către Racoveanu

Dosar 89. f. 90 [dactilo]

Madrid, 23 I '54

Stimate Domnule Racoveanu

Sunt cam în întârziere cu răspunsul; dar ca să spun drept, nu prea știam ce să răspund. Mă înțelesesem cu Eliade că traducerea o vei face d-ta și o voi revedea eu. Nu voiam să oblig pe Ierunca, nici pe Monica Lovinescu, la o osteneală atât de mare, când desigur nu duc lipsă de ocupații. Sunt de aceeași părere și acum. Cred că lucrul cel mai bun e să urmăm tot înțelegerea de la început. O să rezulte o colaborare între noi, ceea ce mi se pare normal; și lucrul simpatic și pentru Ierunca și Monica Lovinescu de a nu fi pedepsiți fără nici o vină.

Am luat notă de dorința d-tale în legătură cu dările de seamă. Eu scriu rar astfel de lucruri. Am publicat însă acum câteva luni, în „Insula", un articol despre o carte a lui Paulhan asupra lui Braque. Articolul i-a plăcut lui Paulhan și lui Braque. Nu e chiar o dare de seamă, ci un articol de critică. Dacă te interesează, îl poți găsi, fie la Cioran, fie la Ierunca. Le-am trimis amândorura numărul din „Insula".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cu d'Ors voi vorbi când îl voi vedea. Acum nu e în Madrid. Voi fi atent când va publica ceva nou, potrivit pentru revista d-tale.

Cu salutări alese,
Al. Busuioceanu

Dacă publicați articolul despre Paulhan, te-aș ruga de asemenea să-mi comunici la timp textul traducerii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Review
of Literary History and Theory

Year XLIV **No. 1 – 4** **January-December 1996**

CONTENTS

FOUR CENTURIES FROM THE BIRTH OF PETRU MOVILĂ

GHEORGHE BOBÂNĂ, Humanist Ideas in the Work of Petru Movilă 3

OUR CLASSICS

ALINA PAMFIL, Unconventional Iconographies in the Novel *Ochii Maicii Domnului* by Tudor Arghezi 13
VERONICA BÂTCĂ, Initiating Motifs in the Short Stories of M. Sadoveanu 23
CORINA CIOCÂRLIE, The Adventures of Fred Vasilescu in the Looking Glass 35

CONTEMPORARY ROMANIAN WRITERS

EMIL COLTOFEANU, "The Second Wave" in Siliştea-Gumeşti 47
ANTOANETA TANEVA, Marin Preda: The Sublimated Paternity 55
CORIN BRAGA, L'univers imaginaire de Nichita Stănescu 63
ELENA BORTĂ, Approaches to Mythico-Magical Fantastic Literature: Ştefan Bănulescu..... 79
ILEANA MIHĂILĂ, L'ésotérisme et la nouvelle perspective sur la littérature. La mythanalyse de Ioan P. Couliano 87
MONICA SPIRIDON, From Theory to Textual Practice: The Prose of Gheorghe Crăciun 95

MEMORIES

ALEXANDRU CIORĂNESCU, Fragments from the Diary 101
VLAICU BÂRNA, In the Bucharest of the War Years 117

THE ROMANIAN LITERATUREAND THE EUROPEAN CULTURE

EVA BEHRING, Rumänienbezogene Forschungen in Deutschland. Ein Bericht 127
MIRCEA MUTHU, The French Model in the Relationship between Center and Periphery (The South-Eastern Europe) 141

POETICS

CORNEL MIHAI IONESCU, The Poetry of Friedrich Nietzsche 147

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GABRIELA DUDA, Some "Unconventional Words" on the Literary Avant-Garde 153

CONTROVERSIES

FLORIN MIHĂILESCU, What Literary Realism Can Still Mean Today? 165

ESSAY

N. A. BERDIAEV, Self-Knowledge: An Attempt of Philosophical Autobiography (transl. Ana-Maria Brezuleanu) 171

IN MEMORIAM

To Professor Ion C. Chiţimia (Cătălina Velculescu) 183
Ovidiu Papadima (Iordan Datcu) 187

GLOSSES

OVID S. CROHMĂLNICEANU, "White Raven": Emil Isac, a Representative of Decadence in the Romanian Literature from Transylvania, at the Beginning of the 20th Century 191
ANA-MARIA BREZULEANU, From the French Vodevil to the "New Theatre" (1918-1925) 199
EMIL MANU, The Death of the Poet Ion Caraion 211

TEXTS AND DOCUMENTS

MIRCEA POPA, From the Files of the Romanian Exile: The Correspondence of Al. Busuioceanu with the Exilated Romanian Intellectuals 219

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tipărit SEMNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cuvânt de mulţumire

Începând cu prezentul număr, domnul Al. Săndulescu se retrage din funcţia de redactor-şef al R.I.T.L. Considerente personale l-au determinat să ia această hotărâre. Îndreptăţite în ce-l privesc, ele nu pot să anuleze sentimentul nostru de regret, chiar dacă despărţirea nu este decât relativă, dat fiind faptul că domnia sa va continua să facă parte din familia revistei, în calitate de membru în consiliul ei editorial şi, nu ne îndoim, de colaborator. Domnul Al. Săndulescu a preluat funcţia de redactor-şef în anul 1991, în împrejurările faste, dar şi de natură a potenţa responsabilitatea, ale schimbărilor petrecute în cultura noastră după decembrie 1989 şi ale revenirii R.I.T.L. în sistemul de publicaţii administrate de Editura Academiei. Formaţia şi experienţa de istoric literar, exerciţiul editorial şi, nu în ultimul rând, convingerile sale antitotalitare au imprimat revistei o structură deopotrivă academică şi de atitudine, conferind coerenţă şi eficacitate programului ei. La iniţiativa şi sub îndrumarea efectivă a redactorului-şef, publicaţia noastră a urmărit în mod sistematic o acţiune recuperativă precum şi înnoirea perspectivei interpretative asupra literaturii acceptate de vechiul regim. De aici accentul pus pe rubricile „Repere fundamentale"/„Clasicii noştri", „Recuperări", „Scriitori basarabeni", „Texte şi documente", „Cronica ediţiilor", „Controverse". Deschisă noutăţilor din teoria şi critica literară actuală, revista a reuşit să aducă în paginile sale nume de prestigiu ale cercetării româneşti din actualele graniţe ale ţării, din Basarabia şi diaspora, şi uneori semnăturile unor distinşi specialişti străini. În realizarea acestui spectru larg de colaboratori, efortul personal şi autoritatea ştiinţifică recunoscută a domnului Al. Săndulescu au jucat un rol esenţial. Graţie contribuţiei sale, R.I.T.L. a reuşit să se menţină la un nivel calitativ corespunzător statutului ei şi apreciat ca atare de presa de specialitate. Această recunoaştere l-a bucurat, îl bucură. Dar mai ştim şi că satisfacţiile i-au fost, îi sunt umbrite de o tristeţe: în pofida eforturilor şi insistenţelor sale, tentativa de a lărgi câmpul de difuziune şi implicit tirajul revistei au eşuat – izbindu-se nu atât de (explicabile, obiective) dificultăţi economice, cât de (nejustificabile) inerţii birocratice. În interiorul redacţiei, domnul Al. Săndulescu a dorit şi a ştiut să creeze o atmosferă de conlucrare activă şi totodată destinsă, bazată pe asumarea unui ţel comun şi pe relaţii amiabile, care au convertit „munca" (termen care în travaliul nevăzut al unei publicaţii îşi conservă sensul etimologic) într-o îndeletnicire pasionată şi plăcută. Toate acestea – şi încă multe altele, care ţin de imponderabilele colaborării omeneşti – ne-au îndemnat să-i mărturisim şi aici mulţumirile noastre călduroase. Colegiale şi prieteneşti.

Direcţia şi redacţia R.I.T.L.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ŞI TEORIE LITERARĂ

Anul XLIV, 1996, nr. 1 – 4 (ianuarie – decembrie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor:

- *Literatură română veche* (texte şi studii)
- *Clasicii noştri* (studii despre Ion Creangă, Mihai Eminescu, Mateiu I. Caragiale)
- *Scriitori contemporani* (Arşavir Acterian, Mircea Zaciu, Matei Călinescu)
- *Literatura română şi străinătatea:* Bibliografia relaţiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice

Lei 4000

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro